



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Entre la réalité et la fiction:
structure et fonctionnement du *Désert Mauve*
de Nicole Brossard.

par
Lucie Hotte-Pilon
Département des Lettres françaises
Faculté des Arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises): M.A.



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-75066-5

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

Remerciements

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à madame Marie Couillard pour ses conseils et l'encouragement qu'elle n'a cessé de me prodiguer tout au long de ce travail. Je veux également remercier Ginette Drouin pour sa lecture attentive.

La ressemblance est miroitement
d'apparences. Par le biais de la
ressemblance, arriverait-on à percer
l'identité?

(Edmond Jabès)

Liminaire

La lecture, aujourd'hui, se trouve confrontée à deux types de textes: le récit traditionnel, que Ricardou appelle le «récit d'une aventure», et le récit moderne, qui privilégie le discours aux dépens de l'anecdote. Dans le texte moderne, il n'y a pas «reproduction du sens» mais plutôt production du sens, qui ne surgit pas du récit, de l'histoire racontée, mais bien de la structure, du fonctionnement du texte et «de ses mécanismes de production ordonnés et distribués selon certaines procédures, figures et opérations sur et dans le langage¹». Avec l'avènement du récit moderne, le texte ne peut plus être perçu comme «un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité)²». Il doit, au contraire, être conçu comme le lieu d'élaboration du sens, comme un processus dynamique générateur de sens.

L'œuvre de Nicole Brossard appartient, sans conteste, à la modernité littéraire au Québec; elle en serait même, selon Jean Fiset, l'«œuvre exemplaire³». Patricia Smart n'hésite pas à

1. Christian LABERGE, «L'Amèr» de Nicole Brossard: l'écriture du corps et le corps de l'écriture», *Protée*, été 1983, p. 122.

2. Roland BARTHES, *le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, «Points», 1973, p. 100-101.

3. Jean FISETTE, «Écrire pour le plaisir», *Voix et Images*, vol. V, no 1, automne 1979, p. 197.

conférer à Nicole Brossard la position de «chef de file de la «modernité» au Québec⁴», alors que Louise Milot la décrit comme «l'auteure québécoise la plus couramment associée aux postulats de la nouvelle écriture⁵». Selon cette dernière:

du point de vue de l'audace, de l'envergure et de la spécificité même du projet d'écriture, on peut croire que les positions de Nicole Brossard sont ambitieuses, puisqu'il s'est agi pour elle, dès le début — et ici n'est prise en compte que sa prose — d'une transformation *du* langage et, si on croit au pouvoir révolutionnaire des mots, d'une transformation *par* le langage.⁶

Les premiers textes de Brossard sont le lieu d'une exploration du langage par le langage: ils appartiennent soit à ce que la critique a nommé «la période d'apprentissage, de 1965 à 1970, pendant laquelle l'auteure cherche sa propre voix, déjà plus assurée dans *L'Écho bouge beau* (1968)⁷», soit à la période formaliste débutant avec *Suite logique* (1970) et se terminant avec *Mécanique jongleuse* (1974), qui comprend les trois premiers romans de Nicole Brossard: *Un livre*, *Sold Out* et *French Kiss*. Dans ces textes, «la

4. Patricia SMART, «Tout dépend de l'angle de la vision: par Nicole Brossard — *La Lettre aérienne*», *Voix et images*, vol. XI, no 2, hiver 1986, p. 330.

5. Louise MILOT, «Margaret Atwood et Nicole Brossard: la question de la représentation», *Voix et Images*, vol. XI, no 1, automne 1985, p. 59.

6. *Ibid.*

7. Louise DUPRÉ, *Stratégies du vertige; trois poètes: Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théorêt*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1989, p. 85.

thématique et, d'une certaine façon, le contenu [...] sont absolument seconds; s'ils peuvent être débusqués au terme d'une patiente analyse, ils restent d'abord et avant tout la résultante du travail de l'écriture, et ne sont jamais sa raison d'être⁸».

Avec *la Partie pour le tout* (1975), jusqu'à *La lettre aérienne* (1985), une thématique féministe s'ajoute au travail sur le langage et, dans une certaine mesure, prend le pas sur les préoccupations purement langagières et formelles. On pourrait croire, à l'instar de Louise Milot, qu'il s'agit là d'une «déviance⁹» : par rapport au projet initial qui était de produire du sens à partir d'un travail purement textuel, l'insertion d'un discours féministe posant *a priori* un sens ultime à obtenir par l'écriture constituerait un retour au discours «réaliste» et «à une confortable tradition¹⁰». On pourrait aussi voir dans l'engagement féministe de l'écriture une réorientation d'un formalisme vieillissant. Pour Claude Sabourin, la problématique féministe susciterait une «relance de l'écriture moderne avec de nouvelles perspectives (autant politiques qu'esthétiques)¹¹»; pour Pierre Nepveu, elle constituerait «pour le

⁸. *Ibid.*

⁹. Louise MILOT, *Op. cit.*, p. 58.

¹⁰. *Ibid.*, p. 59.

¹¹. Claude SABOURIN, «Les numéros «femmes» de la BJ/NBJ pour une transformation des pratiques discursives», *Voix et images*, vol. X, no 2, hiver 1985, p. 125.

projet de modernité une planche de salut¹²», alors que pour Louise Dupré le féminisme «brought about a change of direction in formalist work which was in danger of getting bogged down in a certain fetishism that masked the emptiness of its words¹³».

En dehors de toute polémique et à l'intérieur de la seule pratique de l'écriture de Nicole Brossard, l'investissement féministe apparaît comme la possibilité de mettre en application les théories formalistes sur le pouvoir de l'écriture. Le féminisme, loin d'être l'insertion d'une idéologie nouvelle au sein de l'écriture, constitue la concrétisation de l'idéologie textuelle, jusque-là abstraite. Le «pouvoir révolutionnaire des mots» doit à présent faire ses preuves. Ce que la «nouvelle écriture» pose d'abord, c'est le pouvoir de transformer la réalité par la transformation du langage: «L'écriture se donne comme une pratique visant à déranger l'ordre social¹⁴», elle «peut modifier la façon de voir les choses, transformer le symbolique¹⁵». Le féminisme joue aussi ce rôle:

12. Pierre Nepveu, «BJ/NBJ, difficile modernité», *Voix et image*, vol. X, no 2, hiver 1985, p. 164.

13. Louise DUPRÉ, «From experimentation to experience: Quebecois modernity in the feminine», *A Mazing space; writing canadian women writing*, ed. by Shirley Neuman and Smaro Kamboureli, Edmonton, Longspoon, Newest, 1986, p. 357.

14. Louise DUPRÉ, «Du propre au figuré», préface à *L'Amèrou le Chapitre effrité*, Montréal, l'Hexagone, «Typo théorie/fiction», 1988, p. 10.

15. *Ibid.*, p. 11-12.

On comprend dès lors que l'émergence d'une pensée au féminin ne puisse passer que par un travail du langage. Il faut «[donner] aux mots une autre tournure d'esprit», car les mots sont équivoques: il possèdent un sens de surface, selon leur lustre patriarcal, et un rayonnement intérieur qu'on doit faire surgir.¹⁶

L'avènement des préoccupations féministes dans l'écriture de Nicole Brossard marque le passage de la théorie pure à la théorie de la pratique. Pour Brossard, l'écriture, en tant que pratique, a toujours été inséparable de la théorie qui lui donne sa raison d'être.

Nicole Brossard a été une des premières ici, à affirmer — avec lucidité — la nécessaire collusion entre la réflexion à orientation théorique, avec ses inévitables encadrements formels et la pratique textuelle pour ainsi dire débridée de l'imaginaire: toute créativité implique des postulats théoriques si elle ne les construit pas, tandis que toute réflexion abstraite est impraticable sans une certaine créativité.¹⁷

Les textes des deux premières phases d'écriture jouent constamment et simultanément sur deux niveaux: celui du contenu, de la fiction, et celui de la théorie, «d'un méta-discours qui le commente,

¹⁶. *Ibid.*, p. 12.

¹⁷. Jean FISETTE, «L'Écrevisse et l'Impossible: gloses autour de deux textes de Nicole Brossard», *Voix et Images*, vol. XI, no 1, automne 1985, p. 63.

l'analyse, le fait avancer et s'en nourrit.¹⁸» Dans *Un livre*, le dédoublement se joue au niveau du signifié: «il y a deux paragraphes dans chaque page; dans le premier, un tableau constitué de peu d'événements, peu de sentiments et des personnages à peine esquissés sur le plan psychologique. Dans le second paragraphe, c'est [l'écrivaine] en train d'écrire¹⁹». Dans *Sold Out* et *French Kiss*, «le même dédoublement se réalise sur le plan du signifiant²⁰».

Les textes de la période féministe sont plus complexes dans la mesure où ils combinent la réflexion théorique littéraire, la réflexion théorique féministe et une anecdote toujours aussi vague. Ainsi, *l'Amèr* comporte à la fois un questionnement portant sur l'écriture et le langage, «une réflexion politique sur la maternité dans le système patriarcal²¹» et, au niveau de l'anecdote, l'expérience quotidienne d'une femme qui partage sa vie entre sa fille et son amante. Si «*l'Amèr* [de même que *le Sens apparent* et *Picture Theory*] contien[nent] toute la démarche féministe et scripturaire de Nicole Brossard», les deux demeurent cependant

18. *Ibid.*, p. 63.

19. Jean FISETTE, Michel Van SCHENDEL, «Un livre à venir; rencontre avec Nicole Brossard», *Voix et Images*, vol. III, no 1, septembre 1977, p. 3-4.

20. *Ibid.*, p. 4.

21. Louise Dupré, «Du propre au figuré», *Op. cit.*, p. 7.

aussi disjointes que l'étaient l'anecdote et la réflexion théorique dans *Un livre*. La théorie intervient dans le texte pour justifier le travail de l'écriture, elle n'est jamais actualisée.

Les textes des périodes formaliste et féministe ont permis l'élaboration d'«une théorie claire, [quoique la] «pratique [elle, soit restée] floue²²». On peut voir poindre avec *Journal intime* (1984) et plus particulièrement avec *l'Aviva* (1985), *Domaine d'écriture* (1985) et *Mauve* (1985) une nouvelle période formaliste. Ce dernier changement de cap correspond-il au «démantèlement de ce qu'on pourrait appeler [le] *front commun féministe*²³», que Gabrielle Frémont présente comme la prochaine phase du discours féministe²⁴ au cours de laquelle «plusieurs femmes-écrivains [...] vont ainsi passer de la théorie à la pratique²⁵»? Pour Gabrielle Frémont, il n'y a aucun doute, la publication de *Journal intime* marque ce tournant²⁶.

22. Gabrielle FRÉMONT, «Le féminisme à la NBJ: un second souffle», *Voix et images*, vol. X, no 2, hiver 1985, p.134.

23. Gabrielle FRÉMONT, «Des textes et des femmes», *Littérature québécoise; voix d'un peuple, voies d'une autonomie*, édité par Gilles Dorion et Marcel Voisin, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1985, p.121.

24. «Il semble donc qu'à la phase nécessaire, urgente même, de propagande et de luttes féministes intenses, va succéder celle plus douce de grande liberté textuelle (et sexuelle) et de non-engagement, du moins au niveau de l'écriture.», *Ibid.*

25. *Ibid.*, p. 122.

26. *Ibid.*

Selon Nicole Brossard, les textes de cette dernière phase, *L'Aviva* (1985), *Mauve* (1985), *Character/Jeu de lettres* (1986), *Polynésie des yeux*²⁷, «témoignent d'un momentum d'écriture où la traduction a été au cœur de [s]es préoccupations²⁸». La notion de traduction, en tant qu'acte de passage, lui permet de reformuler le postulat fondamental à tout son trajet scripturaire: transformer la réalité par l'écriture. *Mauve* et *Character/Jeu de lettres* sont le résultat d'un travail de «transformation» et de traduction, en collaboration avec Daphne Marlatt. *Polynésie des yeux* est le seul texte que Nicole Brossard ait traduit elle-même. Ce cycle se termine, selon l'auteure, avec la parution du roman *Le Désert mauve* en 1987²⁹.

Ce qui étonne le plus lors d'une première lecture du *Désert mauve* c'est la cohérence anecdotique. Il s'agit, selon Louise Milot, «d'un des textes de prose les plus immédiatement lisibles que cette auteure ait publié³⁰». Nicole Brossard n'abandonne cependant pas pour autant ses préoccupations d'ordre scriptural et textuel. Si, dans les textes précédents, la fiction n'était jamais exempte de

²⁷. «Polynésie des yeux», *Notus*, vol. 2, no 2, 1987. Tous ces textes sont repris dans *À tout regard*, Montréal, NBJ/BQ, 1989.

²⁸. Nicole BROSSARD, *À tout regard*, Montréal, NBJ/BQ, 1989, p. 84.

²⁹. *Ibid.*

³⁰. Louise MILOT, «Telle qu'en elle-même Nicole Brossard», *Lettres québécoises*, p.21.

réflexions théoriques, dans *le Désert mauve*, la théorie n'est plus mise en mots; elle est, au contraire, mise en forme par la fiction. Ainsi, les annotations parallèles à la fiction que l'on retrouvait dans *Un livre*, au sujet de l'écriture («un texte qui commence ainsi» (p. 1)), de l'aspect matériel du texte et de la pagination «du manuscrit dans un livre futur.» (p. 41), deviennent inutiles et l'anecdote peut se développer librement.

Le Désert mauve est l'histoire d'une traduction. Le roman présente d'abord le texte de départ, «Le Désert mauve» de Laure Angstelle, puis l'histoire de Maude Laures, qui entreprend de le traduire, ainsi que ses notes de travail et finalement la version traduite, «Mauve, l'horizon». La lecture du roman suscite une question fondamentale. Pourquoi un roman comprendrait-il à la fois le texte de départ, les notes de traduction et la traduction si ces trois éléments se réduisent, comme le veut la notion même de traduction, à un seul et même texte, si, en d'autres termes, les liens qui les unissent sont d'ordre purement itératif? Cette question débouche à son tour sur le problème de l'organisation et du fonctionnement du roman et sur la dynamique fondamentale qui relie les parties entre elles. Est-ce une pure répétition? Est-ce une trahison? *Le Désert mauve*, par la mise en scène d'une traduction,

permet également de poser le problème de l'écriture et celui de la lecture, sans pour autant être le lieu d'une élaboration théorique parallèle au développement anecdotique. C'est à travers le travail de traduction fait par Maude Laures que se donne à lire toute la théorie de l'écriture de Brossard.

Dans l'œuvre de Nicole Brossard, *Le Désert mauve* se pose comme un texte hybride. Il est moderne par sa facture, traditionnel dans son traitement de l'anecdote, «brossardien» par sa problématique. Il appelle donc une étude qui tienne compte de sa modernité, en analysant son organisation et son fonctionnement — sans pour autant négliger les aspects de la traduction et de sa mise en forme — pour finalement y déceler l'inscription de l'ensemble du projet d'écriture de Nicole Brossard.

Chapitre I

LA PARTIE ET LE TOUT: FRAGMENTATION ET UNION

«Brisure, réunion: ces deux principes adverses gouvernent le texte depuis toujours.» (J. Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, p. 179.)

Le roman se définit d'ordinaire comme un ensemble homogène, un tout. Il se présente comme une totalité et se conçoit comme un monde complet, autonome. Mais cette totalité apparente est constamment remise en question par l'organisation du roman, qui trouve à s'accomplir par une série de brisures: découpage en parties puis en chapitres qui sont eux-mêmes scindés en «*séquences*³¹», segmentées à leur tour par l'insertion d'informations telles que les descriptions, les comparaisons, les alternatives, les incisives, comme l'a démontré Jean Ricardou³².

31. Une séquence, selon J. Ricardou, est une série d'éléments fictifs référentiellement cohérents. Jean RICARDOU, « Le dispositif osiriaque (Problèmes de la segmentation: Osiris, ainsi que *les Corps conducteurs* et *Triptyque* de Claude Simon) », *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, «Poétique», 1978, p. 198.

32. *Ibid.*, pp. 199-200.

La structuration textuelle est gouvernée par deux principes antithétiques: la fragmentation et l'union. D'une part, la fragmentation segmente la texture du texte. Elle peut prendre deux formes: la rupture, segmentation radicale qui interrompt le cours de l'histoire racontée pour permettre l'insertion d'une autre histoire; et la coupure, brisure relative qui opère une fissure à l'intérieur d'une séquence pour permettre à des informations supplémentaires de prendre place ou, au contraire, pour effacer certains détails essentiels, comme c'est souvent le cas dans le roman policier. D'autre part, puisque le roman se conçoit comme une totalité, des articulations doivent lier les parties entre elles afin de préserver, au moins de façon illusoire, l'homogénéité du texte. Les liens s'établissent grâce à des rapports de similitude, d'équivalence ou de dépendance entre les parties.

Dans les textes romanesques traditionnels, le processus de structuration antithétique est occulté par une unité anecdotique qui assure la continuité. Il y a bien des digressions, des analepses et des prolepses qui segmentent le texte, mais celles-ci se rattachent toujours à l'histoire principale dont elles dépendent. La phrase peut être coupée par des incisives, des appositions, des parenthèses, mais la structure fondamentale (sujet-verbe-

complément), les règles de syntaxe, de sémantique et de pragmatique sont respectées. Le respect de ces règles qui donnent une cohésion à une suite de mots ou de phrases produit un texte en apparence homogène. L'union prédomine.

Le texte moderne, au contraire, «se pose en état de rupture, joue sur la matière signifiante du langage³³». Il se caractérise par l'ellipse du référent, par la déconstruction de l'élément narratif. Les brisures s'y multiplient, intervenant jusque dans la structure des phrases pour en subvertir l'organisation normale (sujet-verbe-complément). Elles travaillent aussi directement sur le signifié en utilisant

l'homonymie, l'antonymie et divers types de polysémie c'est-à-dire l'existence de divers effets de sens ou sémèmes pour un même lexème; l'appartenance du même mot à des champs sémantiques différents; l'existence d'un sens banal, technique ou théorique; la possibilité d'un emploi ordinaire (usage) et méta-linguistique (mention).³⁴

Dans ces textes, l'union est obtenue par des associations d'idées, par la reprise d'un ou de plusieurs éléments d'un segment à l'autre et par

33. Irène DURANLEAU, «Le texte moderne et Nicole Brossard», *Études littéraires*, avril 1981, p. 105.

34. Jean-Marcel LÉARD, «Du sémantique au sémiotique en littérature: la modernité romanesque au Québec», *Études littéraires*, avril 1981, p. 50.

des jeux de redondances qui «peuvent, en principe, être de nature strictement phonétique («appareils sexuels éventuels et reliefs», *French Kiss*, p. 32; «cachemire et cauchemar», *L'Amèr*, p. 39) ou rythmique ou syntaxique³⁵».

Nicole Brossard maîtrise de façon exemplaire le jeu de la coupure et de la réunion qui caractérise la modernité littéraire³⁶. Il n'y a point de continuité anecdotique dans les romans de Nicole Brossard: l'histoire éclatée va dans tous les sens. Les séquences narratives ne se déroulent pas successivement selon un axe linéaire; au contraire, elles s'entrecoupent et se recoupent. Les phrases sont désarticulées, la syntaxe est bouleversée, les verbes n'ont ni sujet ni complément, même lorsqu'ils sont transitifs, les phrases nominales abondent:

J'ai tué le ventre. Moi ma vie en été la lune.
Moi ma mort. Trente ans me séparent de la
vie, trente de la mort. Ma mère, ma fille.
Mamelle, une seule vie, la mienne. Réseau
clandestin de reproduction. Matrice et
matière anonymes.³⁷

Le passage d'une phrase à l'autre et même d'un mot à l'autre n'est

35. *Ibid.*, p. 52.

36. Voir à ce sujet l'article d'Irène DURANLEAU, «Le texte moderne et Nicole Brossard», *Études littéraires*, avril 1981, pp. 106-121.

37. Nicole BROSSARD, *l'Amèr ou le chapitre effrité; théorie/fiction*, éd. revue et corrigée, Montréal, l'Hexagone, 1988, p. 19.

plus régi par une suite d'idées, «l'avancée du texte se fait comme par bonds, d'un mot à l'autre, s'appelant phoniquement, comme naturellement.³⁸»

Le Désert mauve, à l'encontre des autres œuvres de Nicole Brossard, n'apparaît pas d'emblée comme un texte fragmenté. La syntaxe y est respectée; même la narration s'y déroule selon un plan linéaire, sans ruptures chronologiques ni événementielles. Cependant, les apparences se révèlent trompeuses: comme en tout texte, la fragmentation et l'union y jouent un rôle fondamental qui influe sur la production signifiante.

Fragmentation et autonomie

*Le Désert mauve*³⁹ de Nicole Brossard se divise en trois parties: «Le désert mauve», «Un livre à traduire», et «Mauve, l'horizon». Chacune est annoncée par une page qui porte un titre. La première et la troisième parties sont chacune dotées d'une page de titre complète. La deuxième est précédée d'une page indiquant simplement son nom qui peut correspondre soit à un «faux-

38. Jean FISETTE, «Écrire pour le plaisir», *Voix et Images*, vol. V, no 1, automne 1979, p. 199.

39. Les caractères italiques seront utilisés pour désigner le titre du roman dans son ensemble et les guillemets pour les titres des parties du roman.

titre⁴⁰», soit à un intertitre, soit à la page indiquant le titre d'une nouvelle dans un recueil. Chaque page de titre insérée dans le roman fonctionne à la fois comme ouverture et comme clôture du texte qu'elle désigne: elle ouvre et circonscrit le texte en le nommant. Les trois parties apparaissent ainsi comme indépendantes l'une de l'autre puisque la page de titre constitue une frontière entre les textes.

La page de titre peut être considérée à la fois comme l'«état civil» du texte et comme un «titre de propriété». En tant qu'«état civil»⁴¹, elle «nomme» le texte, elle le localise en donnant le lieu de publication et le nom de l'éditeur, elle le date en fournissant l'année de publication. En tant que «titre de propriété», elle instaure «les propriétaires» du texte: l'auteur et, dans une moindre mesure, l'éditeur. La loi sur les droits d'auteur, comme la notion même de plagiat, est fondée sur une telle conception du rapport auteur/texte. Ainsi, la page de titre assure l'individualité du texte et son unicité, non seulement en lui donnant un nom qui lui soit propre, mais en fournissant à son égard des éléments qui permettent de l'identifier comme différent de tout autre texte: le

40. Le faux-titre est le titre simple qui apparaît le plus souvent sur la page précédant la page de titre.

41. Léo HOEK, *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Paris, Mouton Éditeur, «Approaches to semiotics, 60», 1981, p. 3.

nom de l'auteur, la maison d'édition et la date de publication. Cette fonction d'identification de la page de titre est d'ailleurs explicitée dans *le Désert mauve*: «À l'horizontale, le livre ressemblait à une pierre tombale: un nom, un titre et l'éclat de la couverture.⁴²»

Les pages de titre qui figurent à l'intérieur même du *Désert mauve* instaurent un «propriétaire» différent de celui de la page de titre principale⁴³: Laure Angstelle. La dernière page de titre comporte un renseignement supplémentaire: le nom de la traductrice, Maude Laures. Les maisons d'édition diffèrent d'une page de titre à l'autre. Le roman de Brossard est publié à l'Hexagone, celui de Laure Angstelle aux Éditions de l'Arroyo, alors que la traduction de Maude Laures paraît aux Éditions de l'Angle. Le titre varie également entre la traduction et la version donnée comme originale: la première partie reprend le titre de Brossard, «Le désert mauve», alors que la dernière s'intitule «Mauve, l'horizon». Les différences entre les pages de titre accentuent le caractère individuel de chacune des parties: n'ayant ni le même titre, ni le même auteur, ni le même éditeur, les textes ne peuvent qu'être différents.

⁴². Nicole BROSSARD, *Le Désert mauve*, l'Hexagone, 1987, p. 55. Dorénavant, les références à ce livre seront données entre parenthèses après la citation.

⁴³. La page de titre principale est celle qui désigne le roman de Nicole Brossard comme tel.

Par sa seule présence à l'intérieur même du roman, la page de titre élève au rang de texte autonome la partie qu'elle désigne. Cette pratique vise essentiellement à fragmenter le roman en unités indépendantes. Chaque page de titre interrompt radicalement le récit en cours, puisqu'elle signale le début d'un nouveau texte. Tout lien entre les parties est alors récusé: chacune porte un nom qui lui est propre. C'est l'individualité des parties données comme distinctes qui se trouve ainsi accentuée.

L'autonomie, connotée par les pages de titre insérées dans *le Désert mauve*, est corroborée par une pagination indépendante pour chaque partie. Dans le coin supérieur droit de chaque page apparaît la pagination assignée aux diverses sections. La page qui suit la page de titre qui figure au début du texte de Laure Angstelle porte le numéro «1». Il en est de même pour chacune des deux autres sections. Indiquer la pagination de chaque section en recommençant avec le chiffre 1, c'est signaler que ce qui précède est terminé et que ce qui suit doit être considéré comme distinct et autonome.

La fragmentation se répercute même au niveau de l'anecdote. Chaque partie raconte une histoire homogène et complète; chacune est différente et se tient par elle-même, sans

qu'on ait besoin des autres sections pour en saisir le sens. Le bref récit éponyme qui ouvre le roman de Nicole Brossard raconte l'histoire de Mélanie, ses fugues nocturnes dans le désert, sa vie avec sa mère et avec l'amante de celle-ci, et, surtout, la rencontre d'Angela Parkins qui sera tuée dans ses bras. Entre les chapitres consacrés à Mélanie s'insère l'histoire de l'homme long, qui constitue un récit autonome et n'est aucunement tributaire des deux autres parties. «Un livre à traduire» est l'histoire de la lecture et de la traduction du texte de Laure Angstelle par Maude Laures. Cette partie pourrait constituer un texte en soi, puisque le roman qui est lu y est repris en entier. Quant à la dernière section, elle se présente comme une traduction: il n'est aucunement nécessaire qu'elle s'accompagne du texte de départ ni des fiches de travail de la traductrice.

La segmentation qui caractérise l'organisation générale du roman réapparaît à l'intérieur de chacune des parties. Ainsi, «Le désert mauve» de Laure Angstelle est découpé en deux récits distincts que l'on pourrait appeler, à la suite de Patricia Smart, «"son histoire à Lui" et "son histoire à Elle"⁴⁴». Les deux histoires ne s'entremêlent pas comme on pourrait s'y attendre dans un roman

44. Patricia SMART, «Revenue des utopies: Nicole Brossard devant l'histoire contemporaine», *Voix et images*, no 39, printemps 1988, p. 498.

moderne. Elles sont au contraire bien délimitées, chacune étant racontée dans des chapitres indépendants, qui ne sont pas reliés par une numérotation continue ou par des intertitres qui maintiendraient une certaine homogénéité à l'intérieur du texte. L'organisation du «*Désert mauve*» de Laure Angstelle est donc analogue à celle de l'ensemble du roman, qui pose entre ses parties la frontière que constitue une page de titre. La séparation entre les deux histoires de la première partie du roman n'est pas due à la présence de pages de titre mais plutôt au mode d'identification des chapitres. Ceux qui sont consacrés à l'histoire de Mélanie ne sont identifiés d'aucune façon, alors que ceux qui racontent l'histoire de l'homme long sont numérotés. La numérotation ignore totalement la présence des chapitres relatant son «*histoire à Elle*»: le premier chapitre de son «*histoire à Lui*» porte l'inscription «*CHAPITRE UN*» même s'il est précédé d'un chapitre consacré à Mélanie.

L'absence de tout lien anecdotique entre les deux histoires qui composent «*Le désert mauve*» de Laure Angstelle contribue à en faire deux récits distincts et autonomes. Mélanie et l'homme long ne se connaissent pas. Son histoire à Elle: celle d'une jeune fille de quinze ans, sa vie dans le désert de l'Arizona avec sa mère et l'amie de celle-ci, Lorna, la rencontre d'Angela Parkins et le meurtre de celle-ci. Son histoire à Lui: celle d'un homme obsédé par

une explosion dont il semble être responsable. Rien ne lie les deux histoires entre elles; même la voix narrative diffère d'une histoire à l'autre. L'histoire de Mélanie est racontée à la première personne du singulier: Mélanie monopolise la narration et la focalisation s'accomplit à travers son regard; la narration est entièrement homodiégétique. L'histoire de l'homme long est pour sa part racontée à la troisième personne, par un narrateur omniscient qui connaît les faits et gestes de l'homme dans sa chambre de motel: «L'homme long dépose sa serviette sur le lit. Il a eu chaud, il défait le nœud de sa cravate.»(p. 17). Il s'agit à présent d'une narration hétérodiégétique dans laquelle le narrateur a accès aux pensées du protagoniste: «Il pense à l'explosion, il y pense et ça ne suffit pas.»(p. 17).

Le découpage du texte de Laure Angstelle en deux histoires autonomes se déroulant synchroniquement se trouve reproduit dans la troisième partie du roman, qui en est la traduction. La section médiane du roman de Nicole Brossard est, elle aussi, scindée en deux parties: «Un livre à traduire» et «Un livre à traduire (suite)», qui se déroulent non plus parallèlement et synchroniquement, mais successivement. Les deux pages de titre «Un livre à traduire» et «Un livre à traduire (suite)», constituent à leur tour les frontières des deux sections. Toutefois, le découpage

d'«Un livre à traduire» s'avère beaucoup plus complexe que celui du «Désert mauve» de Laure Angstelle. Non seulement est-il coupé en deux sections bien identifiées par des pages de titre, mais il comporte également une troisième section située entre les deux autres. «Un livre à traduire» reproduit ainsi l'organisation ternaire du roman dans son ensemble. La similitude entre l'organisation de la deuxième partie et celle du roman s'inscrit autant au niveau de l'anecdote qu'au niveau de l'extension accordée à chacune des parties. Les douze premières pages d'«Un livre à traduire» racontent l'histoire de Maude Laures: fascinée par sa lecture d'un livre découvert par hasard dans une librairie de livres d'occasion, elle entreprend de le traduire. Les cent pages suivantes présentent les dossiers qu'elle construit en vue de la traduction, chacun étant clairement identifié par un intertitre. Puis, après la seconde page de titre portant l'inscription «Un livre à traduire (suite)», douze pages sont consacrées à la suite de l'histoire de Maude Laures. Dans le roman, la première partie, consacrée à l'histoire de Mélanie, compte 41 pages. La troisième, qui donne la traduction qu'en fait Maude Laures, en comprend 40, alors que la section intermédiaire, qui présente les notes de Maude, s'étend sur 124 pages.

«Le désert mauve»
Histoire de Mélanie
41 pages

«Un livre à traduire»
Histoire de Maude Laures
12 pages

«Un livre à traduire»
Histoire de la traduction
124 pages

«Lieux et objets»,...
Notes de traduction
100 pages

«Mauve l'horizon»
Histoire de Mélanie
40 pages

«Un livre à traduire (suite)»
Histoire de Maude Laures
12 pages

La concordance entre le découpage du roman et celle d'«Un livre à traduire» est exacte. Dans les deux cas, les parties médianes consacrées à la traduction sont plus volumineuses et sont encadrées de deux parties plus courtes racontant l'histoire des deux femmes.

Par ailleurs, la symétrie régit la segmentation tripartite du roman et celle de la deuxième section. La première et la dernière parties comportent, à une page près dans le cas du roman dans son ensemble, le même nombre de pages. Elles entourent une section qui en compte un nombre beaucoup plus élevé: trois fois plus en ce qui concerne «Un livre à traduire» et pas tout à fait le double dans le cas du roman.

Unicité et dépendance

Le texte se trouve ainsi découpé en unités, autant au niveau de son organisation globale qu'au niveau de la structuration des parties elles-mêmes. Toutefois, la fragmentation, loin de donner naissance à des parties informes, partielles et disparates, à des fragments, selon l'acception courante du terme, découpe le texte en unités fortement cohérentes. La cohésion inhérente à chaque fragment relève de son autonomie anecdotique (chaque histoire est en soi complète) et de sa présentation matérielle (les pages de titre encadrent les parties et, ce faisant, constituent des ensembles clos).

Malgré la cohérence et l'autonomie de chacune des sections, il s'agit effectivement de fragments puisque le «roman» annoncé par le sous-titre⁴⁵ ne peut être constitué que par la somme des parties. Sans des liens qui unissent les parties entre elles, le texte ne peut constituer un tout.

Les pages de titre et la pagination qui, d'une certaine

⁴⁵. La page de titre du livre de Nicole Brossard porte le titre *le Désert mauve* et l'indication «roman» à la ligne suivante.

façon, opèrent une disjonction entre les sections et scindent le roman en unités distinctes, servent par ailleurs à unifier les parties qu'elles désignent. Ainsi, le titre qui apparaît sur la page de titre principale est en fait un «surtitre» : Jean Ricardou utilise l'expression pour désigner un titre qui unifie sous une seule appellation des textes distincts⁴⁶. Le surtitre *le Désert mauve* englobe les trois sections du roman, «Le désert mauve», «Un livre à traduire» et «Mauve, l'horizon», et les désigne comme formant un tout, un roman. Les deux autres pages de titre insérées dans le roman ne comportent pas de surtitre comme tel. Cependant, puisque les pages de titre ont pour fonction principale d'introduire et de circonscrire un texte, leur seule présence sert à unifier les divers fragments qu'elles désignent. Ainsi, l'histoire de Mélanie et l'histoire de l'homme long sont réunies sous une page de titre qui, dans la première version, porte le titre «Le désert mauve» et, dans la seconde, «Mauve, l'horizon».

Le lien entre les trois parties s'instaure, au niveau matériel, non seulement du fait qu'elles sont réunies sous une page de titre commune, mais aussi grâce à une pagination continue, qui apparaît au bas des pages, pour s'ajouter à la pagination propre à chacune des parties. La dépendance des parties à l'égard d'une œuvre

⁴⁶. Jean RICARDOU, «La population des miroirs (Problèmes de la similitude à partir d'un texte(s) d'Alain Robbe-Grillet)», *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, «Poétique», 1978, p. 150.

qui les enchâsse apparaît ainsi dans l'organisation matérielle du livre. Par ailleurs, aucune des paginations n'étant privilégiée par une typographie qui la mettrait en relief, l'union et la fragmentation se retrouvent sur un pied d'égalité, sans que l'une ou l'autre prédomine.

Le roman est construit à la façon d'un triptyque: un panneau central entouré de deux volets. L'organisation ternaire permet d'établir une liaison entre les parties. La partie centrale, en s'insérant entre les deux versions du roman de Laure Angstelle, fournit des éléments essentiels à l'union des parties. Elle agit en somme comme un trait d'union ou comme un «arroyo», pour reprendre le nom de la maison d'édition fictive créée par Nicole Brossard, l'arroyo étant un canal qui relie deux cours d'eau. La partie centrale fonctionne comme un miroir structurant l'ensemble du roman.

Dans son étude de *Trois visions réfléchies* d'Alain Robbe-Grillet, Jean Ricardou signale les deux caractéristiques que doit posséder un texte pour agir comme miroir structural: «il faut d'une part que ce texte occupe le centre de symétrie de l'ensemble, [...]; d'autre part, que chaque texte extrême s'y répercute⁴⁷». Or, dans le roman de Nicole Brossard, la section médiane est située entre deux parties comportant le même nombre de pages: «Un livre à

⁴⁷. *Ibid*, p. 169.

traduire» occupe ainsi «le centre de symétrie de l'ensemble». De plus, «chaque texte extrême s'y répercute», puisque c'est dans «Un livre à traduire» que s'opère le passage du «Désert mauve» à «Mauve l'horizon»: cette partie, qui contient toute l'histoire de la traduction, opère la transition d'un état du texte à un autre. L'unicité, au niveau de l'anecdote, est donc obtenue grâce à cette section médiane qui justifie la présence des deux autres parties en introduisant la notion de traduction. Le roman raconte l'histoire d'un livre, d'une lecture et d'une traduction: le livre de Laure Angstelle, la lecture et la traduction de Maude Laures. La lecture et la traduction, qui ont lieu dans «Un livre à traduire», sont inséparables du livre qui en est l'objet: elle assurent ainsi une continuité au niveau de l'anecdote.

Le texte est continuellement ramené à une unicité par le truchement d'éléments matériels, tels la pagination et les pages de titre, et par une continuité anecdotique qui instaurent des rapports de dépendance entre les parties. Le roman n'est complet que lorsque les trois parties sont présentes: la traduction impose un processus en trois étapes — lecture, travail de traduction, écriture — qui appelle une actualisation en trois parties. Les liens de dépendance qui s'opposent à la fragmentation vont de pair avec des structures de redondances qui instaurent à l'intérieur du roman toute une série de

similitudes. Similitude structurale d'abord, puisque le plan d'ensemble du roman est le même que celui qui structure la partie centrale, «Un livre à traduire». Similitude anecdotique aussi, puisque «Mauve, l'horizon» répète la même histoire que «Le désert mauve». Si le rapport d'un texte à l'autre est d'ordinaire conçu selon le mode d'une différence, les similitudes entre les textes annulent la différence au profit d'une ressemblance. La similitude tend à susciter des effets de double qui contribuent à unifier le texte. Avec le double, un processus d'assimilation s'installe: ce qui double tend à s'identifier à ce qu'il reproduit. L'équivalence ainsi posée ramène à un même deux éléments qui apparaissent d'abord comme distincts.

Le système des personnages

Le système des personnages, fondé sur la notion de double, reproduit le fonctionnement union/rupture qui gouverne l'ensemble du roman. C'est sous la forme du couple qu'apparaît alors l'union. Outre le couple formé par la mère de Mélanie et Lorna selon le modèle traditionnel de la relation amoureuse, de nombreux couples se font et se défont dans le roman. Dans un premier temps, il y a le couple formé par Mélanie et sa mère. Ce couple est de

courte durée, puisque Mélanie raconte l'arrivée d'un tiers, Lorna, lorsqu'elle avait cinq ans: «La première fois que j'ai vu Lorna, je l'ai trouvée belle et j'ai prononcé le mot « salope ». J'avais cinq ans.» (p. 12). L'arrivée de Lorna, à laquelle Mélanie fait fréquemment allusion⁴⁸, vient rompre l'union de la mère et de la fille, qui se retrouve alors seule: «Ma mère avait le pouvoir insoupçonné de susciter en moi une terrible solitude, qui lorsque je la voyais si rapprochée de Lorna, me ravageait» (p. 18). Mélanie sera donc toujours à la recherche d'un autre qui pourrait suppléer à la mère.

Cet autre prend, pour un instant, la figure de Grazie, sa cousine. La fusion apparaît comme possible puisque Grazie et Mélanie sont «des "sœurs éloignées", c'est-à-dire des filles que leurs mères avaient nommées ainsi un soir alors que toutes deux enceintes s'étaient séduites et partagées comme un espoir de vingt-quatre heures.» (p. 31). La gémellité, à peine énoncée, s'avère inefficace puisque l'ombre d'un tiers, avant même que Mélanie ne rejoigne Grazie, est présente. Si Mélanie souhaite voir sa cousine, c'est en grande partie pour lui parler d'Angela Parkins:

À Grazie, je parlerais d'Angela Parkins, je lui
parlerais d'une femme connue dans la nuit

⁴⁸. Page 20: «Mais avant l'arrivée de Lorna, tout est vague.»; p. 24: «Je me souviens qu'à l'arrivée de Lorna ma mère parlait souvent de la peur.»

d'un mardi. Je frissonnerais, je balbutierais. Je parlerais d'Angela Parkins comme d'un songe dans la forêt pétrifiée. Grazie comprendrait, elle me dirait: «Parle, parle donc. Parle-moi de tout cela. Parle-moi d'Angela Parkins, de tous ses secrets gueulés dans le Bar du Motel. (p. 31)

C'est avec Angela Parkins que Mélanie trouve, de façon éphémère, la partenaire recherchée: «Je ne connais pas vraiment Angela Parkins et voici pourtant nos corps rapprochés un instant, puis distants, lents et longs dans la distance de l'Amérique. Nous sommes inséparables et distantes en pleine éternité.» (p. 49). Le couple formé par Mélanie et Angela Parkins semble de nature paradoxale: «inséparables et distantes en pleine éternité». Le rapprochement, d'ailleurs, ne dure que le temps d'une danse, puisque l'homme long vient y mettre fin en tuant Angela Parkins.

Dans «Un livre à traduire», c'est le personnage de Maude Laures qui devient le dénominateur commun des couples. D'une part, Maude Laures se «substitu[e] à l'auteure de ce livre» (p. 57) puisqu'elle en devient la traductrice, donc l'auteure au second degré: «On imagine la scène en écartant le rideau entre l'auteure et la traductrice. On abolit la distance en imaginant les deux femmes assises dans un café.»(p. 140). La similitude entre leur nom, le prénom de l'auteur devenant à peu de chose près (l'ajout d'un s) le

patronyme de la traductrice, intensifie le rapport de similitude entre les deux femmes. D'autre part, la traductrice entre momentanément dans la peau de chacun des personnages afin d'accéder à une meilleure compréhension du texte. La scène imaginaire entre Maude Laures et Laure Angstelle est révélatrice à cet égard. La traductrice prend alors la place d'Angela Parkins et questionne l'auteure en son nom: «J'aimerais vous parler exactement comme j'imagine qu'Angela Parkins le ferait si elle pouvait sortir de son personnage, si elle en était la présence ultime.» (p. 141).

Dans la première partie, le couple est formé à partir du désir d'union, de fusion de deux êtres, rejoignant ainsi l'archétype des deux moitiés d'un tout qui doivent être réunies. Chaque élément du couple apparaît comme tessère, selon l'expression de Platon: «Chacun de nous, dit Aristophane, est fraction complémentaire, tessère d'homme, et coupé comme il l'a été, une manière de carrelet, le dédoublement d'une chose unique: il s'ensuit que chacun est constamment en quête de la fraction complémentaire, de la tessère de lui-même.» (*Banquet*, 192 d). Dans la deuxième partie, la fusion se fait selon un rapport identitaire: Maude Laures abandonne sa propre identité pour devenir à tour de rôle chacun des personnages. Elle s'abîme «dans l'univers de la narratrice» (p. 56), elle se substitue «à l'auteure de ce livre» (p. 57) et aux personnages.

L'élément ternaire qui, dans la structuration du roman, agit comme un trait d'union et unit les deux volets qui l'entourent, joue, au niveau du système des personnages, deux rôles tout à fait opposés. Dans «Un livre à traduire», le tiers est le livre lu, qui permet à la lectrice/traductrice de s'identifier à la fois avec les personnages et avec l'auteur. L'élément ternaire conserve alors sa fonction unificatrice. Dans «Le désert mauve» et dans «Mauve l'horizon», il vient au contraire rompre l'union. C'est l'arrivée de Lorna qui voue à l'échec le couple formé par Mélanie et sa mère; c'est la présence d'Angela Parkins qui empêche Mélanie de trouver en Grazie sa jumelle; c'est l'homme long qui, en tuant Angela Parkins, détruit l'union d'Angela et Mélanie. Dans ces parties, le tiers opère la coupure.

La partie et le tout

Le roman est gouverné par deux principes opposés: la rupture et l'union. D'une part, il est constamment soumis à la fragmentation, à la discontinuité. La segmentation du roman relève de la rupture, qui «est liée à une double procédure: *brisure* (venue d'une autre cohérence référentielle) et *indépendance* (ce nouveau segment n'est pas soumis à la séquence qu'il interrompt)⁴⁹». La

⁴⁹. Jean RICARDOU, *Op. cit.*, p. 200.

rupture individualise chacune des parties en soulignant les différences irréductibles entre elles. D'autre part, selon un processus inverse, l'union tend à uniformiser le texte et à établir des liens étroits entre les parties. Les liens de dépendance et de similitude visent à annuler la différence en effaçant toute marque d'altérité.

Les trois parties qui composent *le Désert mauve* de Nicole Brossard sont reliées entre elles selon le même rapport paradoxal qui unit Angela Parkins et Mélanie: elles sont «inséparables et distantes». Chaque partie est autonome et pourrait constituer un récit en soi; la présentation matérielle — pages de titre individuelles, paginations séparées — ainsi que l'anecdote racontée dans chaque partie soulignent l'indépendance de chaque section. Par ailleurs, et tout autant, chaque partie s'unit aux deux autres pour former un tout, un roman unique, non un recueil de textes. L'oxymore «inséparables et distantes» décrit une structure antithétique selon laquelle chacun des éléments devrait supplanter l'autre pour pouvoir exister: «distantes», les parties le sont «en pleine éternité», sans aucune possibilité de rapprochement, mais tout autant «inséparables», elles ne peuvent jamais être distantes. Cette antithèse fondamentale qui structure le roman, c'est-à-dire

l'impossibilité pour ses éléments d'être ce qu'ils sont, appelle un fonctionnement textuel répétitif où l'union et la fragmentation alternent continuellement. À tel point que toute progression devient impossible et que seule une circularité paraît viable. Or, le récit appelle une transformation.

Chapitre 2

LE TITRE: LE MEME ET L'AUTRE

«Un titre! Ce n'est rien. Et pourtant c'est à la fois la coquille, le nom, l'identification, le contenu, le style, la démarche, le commentaire.»

(J. Godbout, *l'Écrivain de province*, p. 25)

L'union, fondée sur la ressemblance, ramène tous les éléments à un même; la fragmentation, au contraire, les réduit inévitablement à l'altérité. En fait, les deux procédés articulent le problème de l'identité: s'agit-il d'un seul texte ou de plusieurs textes? Le titre, en tant que nom du texte, pose lui aussi le problème de l'identité. Le rapport entre le texte et le titre, à la fois uni au texte et séparé du texte qu'il nomme, participe du même mode de structuration antithétique que l'ensemble du roman.

Même lorsqu'il reprend un passage du texte lui-même, le titre n'est jamais du texte comme tel: il en est toujours séparé.

Bien que distinct du texte, le titre dépend toutefois du texte: il lui est toujours uni. Ni autre texte, ni partie du texte, le titre entretient avec son co-texte⁵⁰ une relation bien particulière: celle-là même qui unit tout nom à ce qu'il nomme. Si la chose ne peut être désignée autrement que par son nom, il n'en demeure pas moins que le nom n'est jamais partie intrinsèque de la chose. Le titre, en fin de compte, équivaut à un nom.

Comme tout nom, le titre sert à désigner et à signifier: il a, d'une part, une «fonction déictique qui vise à désigner, à montrer⁵¹»; il agit comme le synonyme du texte dans sa matérialité. Selon cette fonction, il «nomme l'ouvrage et permet de le rendre unique [...] il ne renvoie pas à un référent qu'il semblerait dénoter, il renvoie au livre qui porte ces mots comme titre.⁵²» D'autre part, il a une fonction énonciatrice qui, contrairement à la fonction déictique, ne désigne pas l'ouvrage dans sa matérialité mais dans son contenu: «De par cette fonction, le titre devient l'abstraction du texte, sa métaphore ou sa métonymie puisqu'il

50. Terme emprunté à Léo HOEK pour désigner «l'ensemble de phrases qui suivent ou qui devraient suivre le(s) titre(s) mentionné(s) à la page de titre. Le co-texte est ainsi l'équivalent du texte dépourvu de son titre.». (*Op. cit.*, p.18).

51. Serge BOKOBZA, *Contribution à la titrologie romanesque: variations sur le titre «Le Rouge et le noir»*, Genève, Droz, «Collection Stendhalienne, 27», 1986, p. 31-32.

52. *Ibid.*

symbolise ou raconte le texte.⁵³» De cette fonction énonciatrice découle la sémantique du titre. L'adéquation du titre avec son co-texte est déterminée par son pouvoir de signifier ou de signaler, en les nommant, «les éléments constitutifs du monde narratif»⁵⁴ — ce que Leo Hoek définit comme des «opérateurs fictionnels»⁵⁵ —, soit des renseignements concernant les actants, les objets ou les événements eux-mêmes, les coordonnées spatio-temporelles ou les réseaux thématiques. Les fonctions déictique et énonciatrice du titre visent à individualiser le texte qu'il nomme, afin de le distinguer de tout autre texte. Chaque occurrence d'un même titre a pour effet de désigner un seul et même texte. Le titre est uni à son co-texte selon un rapport d'équivalence, titre = texte, fondé sur un rapport d'exclusivité analogue à celui qui unit le nom à la chose.

Dans *le Désert mauve*, les titres et les sous-titres se multiplient. Le livre comprend trois pages de titre complètes: *le Désert mauve*, «Le désert mauve» et «Mauve, l'horizon». Les liens entre ces trois titres ne peuvent se définir par le seul rapport identitaire entre le titre et le co-texte qu'institue d'ordinaire le pouvoir de nomination du titre. Le même titre, «Le désert mauve», sert à désigner deux textes qui, attribués à deux auteurs différents,

⁵³. *Ibid.*, p. 33.

⁵⁴. Léo HOEK, *Op. cit.*, p. 112.

⁵⁵. *Ibid.*, p. 111.

devraient être distincts. À l'inverse, deux versions d'un même texte, celui de Laure Angstelle, portent deux titres différents, qui, en principe, devraient donner lieu à deux textes différents. La question de l'union et de la fragmentation, dans *le Désert mauve*, ne se présente donc pas comme une recherche d'adéquation ou de non-adéquation entre le titre et le texte, mais comme un questionnement sur l'identité même des textes. Le même titre sert-il à unir deux textes distincts? Un titre différent permet-il d'individualiser deux versions d'un même texte, donc de les séparer?

***Le désert mauve* et «Le désert mauve»**

La page de titre qui présente la première partie du roman vient doubler celle du roman lui-même, puisqu'elles portent toutes deux le même titre. L'homonymie entre le roman dans son ensemble et la première partie, nullement justifiée ou explicitée par le texte, entraîne d'emblée une confusion entre les deux textes désignés par le même titre. *Le Désert mauve* désigne-t-il un seul texte ou deux textes différents? Cette ressemblance entre les titres (titre¹ = titre²) tend à instituer une équivalence entre les textes (texte¹ = texte²), étant donné le caractère d'exclusivité qui régit le rapport du titre au texte. La reprise du titre pose le double comme figure duplicatrice, c'est-à-dire comme reproduction exacte, et, par le fait

même, elle réunit les textes qu'il désigne.

Si le titre permet d'établir l'équivalence entre les deux récits éponymes, d'opérer en quelque sorte l'union des textes, il peut aussi les séparer. Le titre entretient avec son co-texte un rapport sigmatique qui permet d'établir sa valeur sémantique et, par conséquent, d'infirmer ou de confirmer le rapport identitaire entre les titres et les textes. Il s'agit alors «de déterminer l'extension de l'énoncé, c'est-à-dire la mise en relation de la représentation sémantique de l'énoncé avec les choses dont il parle.⁵⁶» En d'autres termes, on doit confronter le sens strict du titre au texte qu'il nomme, afin d'en dégager la signification.

Avant d'entreprendre l'étude de la sigmatique, il convient d'examiner le titre afin d'établir l'inventaire de ses sens possibles indépendamment du contexte situationnel où il figure. Le titre *Le Désert mauve* se compose de trois unités lexicales: un article défini, «le», un substantif, «désert» et un adjectif, «mauve». L'article défini est un des formateurs qui «remplissent dans le titre deux fonctions logico-syntaxiques: ils déterminent les autres éléments ou bien les relient⁵⁷.» «Le» agit comme un

⁵⁶. *Ibid.*, p. 99.

⁵⁷. *Ibid.*, p. 104.

quantificateur qui assure la détermination. L'emploi de l'article défini dans le titre désigne, à l'avance, un objet unique qui sera connu lors de la lecture du texte: il constitue une «pré-information⁵⁸». D'autre part, il suggère la particularité en signalant qu'il ne sera pas question de n'importe quel désert mais bien du «désert mauve». Le substantif, pour sa part, est un opérateur fictionnel qui désigne un élément constitutif du monde narratif. Le nom «désert», selon son acception courante, désigne un lieu. Dans le titre, il agit comme un opérateur spatial qui peut désigner le lieu où s'accomplit l'action. L'adjectif, à l'instar de l'article, contribue à particulariser le nom. Le sens du titre *Le Désert mauve* se trouve principalement dans le substantif, qui en constitue le noyau, alors que les deux autres éléments ne font que le déterminer.

Le titre *Le Désert mauve* apparaît dans le roman de Nicole Brossard, en maintenant la même structure grammaticale et lexicale, pour désigner deux textes: le roman dans son ensemble et la première partie. Il s'agit de déterminer si, dans les deux occurrences, il conserve le même sens par rapport au texte qu'il désigne. Dans la première partie du roman, l'histoire se déroule dans le désert de l'Arizona. Bien que le syntagme nominal «désert mauve»

58. *Ibid.*, p. 73.

n'apparaisse pas comme tel dans le texte de la première partie du roman, les deux mots qui le composent sont éminemment présents. Dès la première phrase, «Le désert est indescriptible» (p. 11), le «désert» est donné comme le lieu de l'action. La couleur «mauve» est elle aussi présente dès la première page: «Puis venaient le rose, le roux, et le gris parmi les pierres, le mauve et la lueur de l'aube.» (p. 11). De plus, l'expression «désert mauve» renvoie au «Painted desert», parc national de l'Arizona. Elle a donc une fonction purement référentielle. Le titre de la première partie a une valeur dénotative: il indique le lieu de l'action.

Lorsqu'il désigne uniquement la première partie, le titre ne demande qu'à être rapproché de cette section. Mais lorsqu'il désigne le roman dans son ensemble, il constitue un «surtitre» qui doit être confronté à l'ensemble du roman. Dans ces conditions, la signification du titre en tant qu'énoncé se transforme, même si le sens des mots ne change pas. Tout au cours de la lecture de la première partie, les deux titres paraissent coïncider entièrement: le titre du roman, comme le titre de la section, peut être un opérateur spatial. Mais dès la deuxième partie, un écart apparaît entre les deux «déserts mauves». Le titre du roman ne renvoie plus à un lieu identifiable dans le monde narratif, mais à un objet: le livre portant le titre «Le désert mauve» qui est lu et traduit par

Maude Laures. *Le Désert mauve* désigne «Le désert mauve». Le titre du roman, contrairement à celui de la première partie, fonctionne comme un opérateur objectal⁵⁹.

La lecture de l'ensemble du roman permet d'établir la valeur sémantique du titre du roman. Du même coup, elle suggère une nouvelle lecture du titre de la première partie. En effet, si «Le désert mauve» apparaît d'abord comme un titre dénotatif qui renvoie explicitement à la composante spatiale du roman, c'est-à-dire un titre qui mise sur sa fonction énonciative, il peut aussi être considéré comme un titre purement déictique. Grâce à l'article «le» qui particularise le nom qu'il qualifie, le titre peut vouloir dire «Voici «Le désert mauve», c'est-à-dire le texte ainsi nommé, dont il était question sur la page de titre précédente».

«Le désert mauve» et «Mauve, l'horizon»

Si le lien qui unit les deux premiers titres est de type homonymique, celui qui s'établit entre «Le désert mauve» et «Mauve, l'horizon» est de type synonymique. «Mauve, l'horizon» apparaît comme titre à l'intérieur du roman pour nommer la traduction que

⁵⁹. «Les opérateurs objectaux dans les titres désignent des objets». Léo HOEK, *Op. cit.*, p. 117.

Maude Laures a faite du texte de Laure Angstelle. Le problème est alors double. S'agit-il de deux titres différents, comme le laisse présager la différence lexicale et syntaxique? D'autre part, s'agit-il de deux textes identiques, comme le suppose la notion de traduction? L'identité des deux versions est remise en question par la présence de titres apparemment différents pour nommer ce qui, en principe, devrait être un même texte. La différence lexicale entre «Le désert mauve» et «Mauve, l'horizon» est minime. Les deux titres sont composés des mêmes genres d'unités lexicales: un adjectif, un article défini et un substantif. Ils ont en commun l'adjectif «mauve» et l'article défini «le», l'apostrophe ne marquant que l'élosion du «e» devant le «h» muet de «horizon»; seul le substantif diffère. Au niveau strictement sémantique, indépendamment du contexte, le nom «horizon», comme son homologue «désert», se rattache au champ de la spatialité. Tous deux connotent l'idée d'une vaste étendue. Il n'en demeure pas moins que ce ne sont pas des synonymes. Entre «horizon» et «désert», il y a un écart sémantique. Le «désert» désigne, selon son acception courante, une «zone très sèche, aride et inhabitée⁶⁰» et, dans son sens abstrait, le néant, la solitude; le substantif «horizon» désigne «la ligne qui semble séparer le ciel de la terre (ou de la mer)»⁶¹ et, au sens figuré, le «domaine qui s'ouvre à la pensée, à l'activité de quelqu'un».

⁶⁰. *Le Petit Robert*, p. 458.

⁶¹. *Ibid.* p. 849.

D'emblée les sèmes de «désert» portent des connotations négatives, alors que ceux de «horizon» appelleraient des connotations positives ou à tout le moins neutres.

Les deux titres diffèrent également au niveau syntaxique. Le titre d'arrivée est construit selon le mode de l'inversion. Contrairement à l'usage habituel et au titre de départ, l'adjectif y est placé devant le substantif. Il est alors isolé du reste de la phrase, dont il est séparé par une virgule. Les répercussions sémantiques de l'inversion, difficilement identifiables de façon précise, correspondent à un déplacement de la mise en valeur, à une différence dans l'importance accordée aux termes qui composent la phrase. Selon la stylistique, l'hyperbate transforme l'ordre expressif des idées: elle permet habituellement de mettre en valeur un terme en le plaçant au début de la phrase.

Quelles que soient, cependant, les répercussions sémantiques de la transformation lexicale et syntaxique du titre, elles se trouvent niées par la notion même de traduction. Un rapport identitaire est posé entre les deux titres, qui en principe devraient dire la même chose. En fait, la traduction recouvre aussi bien les titres que les textes mêmes. Le titre «Mauve, l'horizon» se présente

comme la traduction du titre «Le désert mauve»: en tant que traduction, il devrait signifier la même chose, tout comme le texte de «Mauve, l'horizon» devrait être identique au texte du «Désert mauve». Mais s'agit-il du même texte, comme le laisse entendre le terme de traduction, ou s'agit-il de textes distincts, comme le suppose la différence de titre?

Chapitre 3

LA TRADUCTION: IDENTITÉ ET ALTÉRITÉ

«La traduction est un acte de passage par lequel une réalité devient tout à la fois autre et semblable.» (Nicole Brossard, *À tout regard*, p. 84)

Compte tenu du type de relation qu'il entretient avec son co-texte, le titre appartient au champ du synonymique, qui suppose un rapport d'équivalence entre les deux éléments, soit, en l'occurrence, le titre et le co-texte. Le titre est le synonyme du texte, soit au niveau de sa matérialité (fonction déictique), soit à celui, plus complexe, de son contenu (fonction énonciative). On mesure le lien entre le titre et le texte selon un rapport d'adéquation: plus le titre correspond au texte, plus il lui convient; moins le titre représente le texte, moins il paraît adéquat.

La traduction appartient, elle aussi, à la catégorie du synonymique. Elle se fonde sur l'hypothèse selon laquelle on peut reproduire, sans les altérer, les traits sémantiques d'un texte. La traduction est liée au texte de départ selon un rapport d'équivalence analogue à celui qui lie le titre à son co-texte, puisqu'elle doit, selon les exigences traditionnelles, en être le double exact:

La traduction est dans son principe une opération absolument mimétique puisqu'elle tend à préserver la spécificité à la fois sémantique et expressive de l'original. Elle vise donc à produire un double du texte de départ ou plus exactement une doublure: le texte traduit est idéalement près de l'original et, à défaut, il est lu comme un original.⁶²

La traduction est une opération de la transparence, qui vise à oblitérer les marques de l'altérité afin que les deux versions du texte soient interchangeables. Comme le titre, elle est jugée à partir de normes et de prescriptions qui visent à établir une adéquation de sens et d'expression entre les deux versions du texte.

Le Désert mauve de Nicole Brossard met en scène une traduction: y figurent le texte de départ, «Le désert mauve», le texte d'arrivée, «Mauve, l'horizon», et les notes de la traductrice. Cependant, à l'encontre de la conception la plus répandue de la

⁶². Annie BRISSET, «La traduction comme transformation para-doxale», *Texte*, no 4, 1985, p. 192.

traduction, les deux versions du texte de Laure Angstelle ne sont pas rédigées dans deux langues différentes. Le roman subvertit la notion traditionnelle de traduction, tout en s'inscrivant dans la coulée des théories récentes de la traduction.

Depuis les travaux d'Itamar Evan-Zohar⁶³, «le concept de traduction [s'est] élargi pour englober l'imitation, l'adaptation, le pastiche, la parodie et, de manière générale, toute interpénétration d'œuvres et de discours.⁶⁴» Dans cette perspective, la traduction se présente comme la transposition d'un texte, rendue possible grâce à la connaissance approfondie d'une langue autre. On peut ainsi distinguer deux types de traduction: la traduction interlinguistique, qui fait passer un texte dans une autre langue; la traduction intralinguistique, qui fait passer un texte d'un niveau de langue à un autre ou d'un idiolecte à un autre. La paraphrase, le résumé, le pastiche même, dans la mesure où il «repose entièrement sur une connaissance de l'idiolecte où il s'exerce⁶⁵», sont autant de formes

63. «Our accumulated knowledge about translation indicates more and more that translational procedures between two systems are in principle analogous, even homologous, with transfers of various kinds within the borders of the system.» Itamar EVAN-ZOHAR, «Theory Today: a Call for Transfer Theory», *Poetics Today*, vol. 2, no 4, Summer/Autumn 1981, p. 2. Annie BRISSET et Ada M. Vilar de KERKHOFF signalent l'importance des travaux d'Itamar Evan-Zohar (voir *Texte*, no 4, 1985).

64. Annie BRISSET, *Op. cit.*, p: 191.

65. Guy LAFLECHE, *Mallarmé, grammaire générative des Contes indiens*, Montréal,

que peut prendre la traduction intralinguistique.

Dans *le Désert mauve*, la traduction se présente, au niveau anecdotique, comme le passage d'une langue à une autre, mais rien n'indique en quelle langue est écrit le texte de départ, pas plus d'ailleurs que la traduction. Au niveau du texte, comme à celui de la narration, la traduction apparaît moins comme le passage d'une langue à une autre que d'un idiolecte à un autre. Il s'agit pour la traductrice de dire dans ses mots ce que Laure Angstelle a dit dans les siens: «tout avait pourtant été possible dans la langue de l'auteure, mais dans la sienne, il fallait qu'elle s'arme de patience» (p. 59). En fait, le roman maintient l'ambiguïté entre les deux formes de traduction: tout se passe comme si la traduction s'effectuait en une langue fictive, probablement l'anglais, que le texte donne à lire en français.

Donnée explicitement comme une traduction, autant par la mention «Traduit par Maude Laures» qui apparaît sur la page de titre qui la précède que par les nombreuses références à l'acte de traduire présentes dans «Un livre à traduire», la troisième partie du roman, «Mauve, l'horizon», doit, en principe, être une reprise exacte du «Désert mauve». Cependant, la traductrice souhaite tout de même

parvenir à détourner l'opération mimétique qu'est la traduction, afin de «relancer le sens», précise-t-elle: «Dans la marge, il n'y avait plus d'espace et Maude Laures se mit à cocher d'autres mots qui pourraient dans sa langue relancer le sens et lui éviter d'affronter la fin brutale d'Angela Parkins.» (p. 175). Il s'agit moins, pour Maude Laures, de reprendre mot pour mot le texte original, sans en changer la signification, que de laisser place à une «singularité pouvant affranchir les mots de leur saturation.» (p. 59).

La traduction a donc une double composante dans le roman. Elle correspond à une fonction mimétique, puisque Maude Laures entend traduire le texte et, partant, répéter l'anecdote. Mais sa traduction a aussi une composante transformationnelle, puisqu'elle se propose d'infléchir le sens donné aux événements. Pour ce faire, elle tente de «recouvrir chaque mot d'un autre mot sans que le premier ne sombre dans l'oubli.» (p. 65). «Mauve, l'horizon» se présenterait ainsi comme une sorte de palimpseste, c'est-à-dire un parchemin sur lequel on voit «un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence⁶⁶». Le roman décrit d'ailleurs le phénomène, en y associant précisément le mauve: «Le mauve se décomposa, fut

⁶⁶. Gérard GENETTE, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, «Poétique», 1982, p. 451.

recomposé, palimpseste, dans ses yeux, un air.» (p. 170). Toutefois, l'analogie ignore l'une des dimensions essentielles de la traduction, qu'est la composante mimétique. Le palimpseste ne pose nullement une concordance entre les textes, mais seulement le partage du même papier, qui permet d'avoir accès aux deux textes à la fois.

Le rapport entre «Le désert mauve» et «Mauve, l'horizon» serait plutôt analogue au jeu de ces cartes au trésor qui sont dédoublées et dont chacune contient des informations communes aux deux cartes aussi bien que des renseignements qui lui sont propres: l'emplacement du trésor n'est dévoilé que lorsque les cartes sont superposées. Les éléments identiques agissent alors comme des points de repère permettant non pas de localiser le trésor, mais bien de placer, dans le bon sens, l'une par-dessus l'autre, les deux versions de la carte. De la même façon, la signification du texte n'apparaît pas grâce à une traduction qui permettrait de transposer les traits sémantiques du texte de départ au texte d'arrivée, mais bien dans les failles⁶⁷. L'opération critique doit doubler le travail de Maude Laures: «Inépuisiblement trouver la faille, le petit endroit où le sens appelle quelques audaces» (p. 59).

⁶⁷. C'est la démarche que propose Annie BRISSET: «C'est dans la faille, ou le surplus, qui sépare le texte-source du texte-cible qu'on peut observer comment le sujet traduisant embraye et assigne le sens.» (*Op. cit.*, p. 207).

La composante mimétique

La composante mimétique de la traduction trouverait à s'exercer au niveau de la grammaire narrative⁶⁸. Ce terme désigne à la fois la structure de l'histoire et la structure du récit⁶⁹. Par structure de l'histoire, il faut comprendre les éléments anecdotiques qui forment, à l'intérieur du récit, des séquences narratives. La séquence se compose d'une suite de scènes⁷⁰ qui, constituant un tout sous le rapport d'une action anecdotique déterminée, peuvent être identifiées par un intitulé précis. La structure du récit, systématisée par Gérard Genette dans son étude de *la Recherche du temps perdu*, est l'organisation des séquences au niveau du discours. Le récit, se déroulant selon un axe linéaire, ne peut tout dire à la fois. Un choix s'impose donc autant quant à l'ordre selon lequel les séquences sont réparties qu'à la durée, c'est-à-dire le laps de temps consacré à chacune d'elles, et à la fréquence, c'est-à-dire le nombre de fois qu'une scène est racontée. Outre la dimension temporelle, le récit est également déterminé par le choix de la focalisation et de

⁶⁸. Ce terme est emprunté à Guy Lafèche, *Op. cit.*, p. 24.

⁶⁹. La dichotomie histoire/récit conserve ici le sens que lui assigne Gérard Genette dans «Discours du récit, essai de méthode», *Figures III*, Paris, Seuil, «Poétique», 1972, pp. 65-282.

⁷⁰. Le terme «scène», emprunté au langage théâtral, est employé de préférence à «segment» pour bien marquer qu'il ne s'agit que des événements narratifs, à l'exclusion du discours thématique qui l'entoure.

l'instance narrative. Un rapport d'identité entre deux textes ne peut être postulé que dans la mesure où la structure de l'histoire et la structure du récit sont les mêmes dans les deux cas.

1. Structure de l'histoire

Dans *le Désert mauve*, le texte de Laure Angstelle se divise en deux histoires parallèles: celle de Mélanie et celle de l'homme long. Il donne lieu à deux séries de séquences anecdotiques: l'une pour son «histoire à Elle», l'autre pour son «histoire à Lui». L'histoire de Mélanie comporte cinq séquences principales:

1. la vie de Mélanie entre sa mère et Lorna
2. les fugues dans le désert
3. la visite à Grazie
4. la deuxième rencontre d'Angela Parkins
5. la mort d'Angela Parkins

Celle de l'homme long en comprend trois:

1. la nuit dans la chambre de motel
2. le matin
3. la visite au Bar

Chaque séquence anecdotique se subdivise en scènes. Ainsi, la séquence «Vie de Mélanie entre sa mère et Lorna» comporte les scènes suivantes:

- 1- la première fois que Mélanie rencontre Lorna (p. 12),
- 2- l'apprentissage de la lecture (p. 20)
- 3- la baignade (p. 24)
- 4- la session d'écriture (p. 26-27)
- 5- la première rencontre d'Angela Parkins (p. 28).

La structure de l'histoire est entièrement reprise dans la traduction du texte de Laure Angstelle. Les mêmes séquences, composées des mêmes scènes, se retrouvent dans la version finale. Chacune des actions des personnages racontée dans le texte de départ, fût-elle aussi anodine que celle du verre de lait répandu sur la nappe, est reprise dans le texte d'arrivée:

Texte de départ

Texte d'arrivée

La première fois que j'ai vu Lorna,	La première fois que j'ai vu Lorna,
je l'ai trouvée belle	je l'ai trouvée jolie
et j'ai prononcé le mot « salope ».	et j'ai prononcé un mot sale.
J'avais cinq ans.	J'avais 5 ans.
Au souper, ma mère lui souriait.	Au souper, ma mère souriait.
Elles se regardaient	Elles s'observaient
et quand elles parlaient	et quand elles ouvraient la bouche
leurs voix étaient pleines	il y avait une émotion
d'intonations	
J'observais obstinément	Je les regardais attentivement
leurs bouches	leurs lèvres surtout
[...]	[...]
Lorna dit	Lorna s'émerveilla
[...]	[...]
Je renversai mon verre de lait	Mon verre de lait se répandit

	sur la nappe	
[...]		[...]
Ma mère épongea l'Amérique.		Ma mère épongea tout...

La mise en parallèle des textes de départ et d'arrivée permet de constater les écarts au niveau de l'expression, mais elle souligne du même coup la correspondance entre les deux. De l'un à l'autre, aucun événement n'est retranché, aucun événement n'est ajouté.

2. Structure du récit

S'il y a une adéquation anecdotique entre les deux textes, il reste à déterminer si les deux récits qui sont faits de la même histoire sont identiques. L'étude de la temporalité, en particulier de l'ordre des séquences, de la focalisation et de l'instance narrative s'impose.

Bien que l'apparition de certaines séquences soit déterminée par le déroulement événementiel de l'histoire — la deuxième rencontre d'Angela Parkins ne peut avoir lieu qu'après la première —, le récit qui en est fait échappe à ce déterminisme: rien n'empêche de raconter d'abord la deuxième rencontre pour ensuite se remémorer la première. Cependant, la deuxième version du texte de Laure Angstelle ne se permet aucun écart temporel. Non seulement

les séquences sont-elles reprises d'une version à l'autre, mais elle le sont dans le même ordre: les scènes relatant les fugues dans le désert interviennent dans les autres séquences exactement aux mêmes endroits; la séquence de la vie de Mélanie auprès de sa mère et de Lorna précède la visite à Grazie qui est racontée avant la deuxième rencontre avec Angela Parkins et la mort de celle-ci; l'histoire de l'homme long est racontée exclusivement selon un axe temporel — la nuit, le matin, le soir — qui est repris comme tel d'une version à l'autre.

La durée et la fréquence sont également les mêmes dans le texte d'arrivée et dans le texte de départ. La durée est en soi un aspect difficilement mesurable, puisque «les temps de lecture varient selon les occurrences singulières⁷¹». Toutefois, il ne s'agit pas ici de déterminer le temps du récit par rapport au temps de l'histoire, mais bien d'évaluer si le temps du récit est sensiblement le même pour les deux versions. Il est donc possible de postuler que ce qui est dit dans x nombre de pages ou de lignes devrait être dit dans à peu près le même nombre de pages ou de lignes. Or, les deux versions ont la même étendue, à une page près. Même le déroulement des scènes comporte à peu près le même nombre de lignes dans chacun des textes. Par exemple, la scène de la

⁷¹. G. GENETTE, *Figures III*, p. 122.

rencontre de Lorna est racontée en treize lignes dans le texte de départ (p. 12) et en douze lignes dans le texte d'arrivée (p. 182-183). Aucun changement majeur n'affecte non plus la fréquence. Les scènes singulatives de la première version le sont aussi dans la traduction. Il en est de même pour les scènes répétitives et les scènes itératives. Ainsi, lorsque Mélanie raconte ses fugues dans le désert, elle le fait dans un récit itératif: «Très jeune, je prenais la Meteor de ma mère et j'allais vers le désert.» (texte de départ, p. 11); «Très jeune, je filais dans l'auto de ma mère et j'allais vers le désert» (texte d'arrivée, p. 181).

L'histoire de Mélanie et l'histoire de l'homme long ont chacune leur propre focalisation et leur propre instance narrative. L'histoire de Mélanie prend la forme de l'autobiographie classique: Mélanie raconte, au passé, sa propre histoire. Bien qu'elle soit à la première personne, la narration est postérieure aux événements qu'elle raconte. Il s'agit donc d'une focalisation zéro selon laquelle la narratrice en connaît plus que le personnage, même si Mélanie est à la fois narratrice et personnage. De plus, la position temporelle de la narration, postérieure aux événements, permet à la narratrice de mêler le présent à son récit des événements passés. Ainsi, le récit commence au présent puis se poursuit à l'imparfait: «Le désert est indescriptible. La réalité s'y engouffre, lumière rapide. Le regard

fond. Pourtant ce matin. Très jeune, je pleurais déjà sur l'humanité.» (p. 11). Selon les catégories établies par Gérard Genette, la narratrice est extradiégétique-homodiégétique. Dans le texte d'arrivée la narration demeure à focalisation zéro. L'alternance entre le présent et l'imparfait est la même: les segments racontés au présent ou à l'imparfait dans la première version le sont également dans la seconde: «Le désert est indescriptible. La lumière avale tout, gouffre cru. Le regard fond. Aujourd'hui, pourtant. Très jeune, je désespérais de l'humanité.» (p. 181). La narratrice demeure extradiégétique-homodiégétique.

L'histoire de l'homme long est racontée dans un récit de type classique, à la troisième personne. Il s'agit d'un récit à focalisation zéro fait par un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique. Le narrateur connaît non seulement les actions et les pensées de l'homme long, mais aussi certains faits qui échappent à la perception du personnage: «L'homme long ne vit pas la grande enveloppe blanche que l'on avait glissée sous la porte.» (p. 39)/«L'hom'oblong ne vit pas l'enveloppe que l'on avait glissée sous la porte.» (p. 209). D'une version à l'autre, la focalisation et l'instance narrative demeurent les mêmes.

La structure du récit, comme la structure de l'histoire, se retrouve d'une version à l'autre. La répétition se justifie du fait qu'il s'agit d'une traduction, c'est-à-dire d'un acte mimétique qui, en principe, se doit de reproduire à la fois le contenu et l'expression du texte à traduire. Cependant, puisqu'il s'agit d'une traduction, la langue doit changer d'une version à l'autre. Si le passage d'une langue à l'autre, soit, ici, de l'anglais au français, est purement fictif, il s'accomplit effectivement par le passage de la langue de Laure Angstelle à celle de Maude Laures.

La composante transformationnelle

La seule transformation qui soit permise à la traduction est la transposition langagière. Chaque phrase du texte de départ doit être reproduite par une autre phrase dans le texte d'arrivée; chaque mot du texte de départ doit être remplacé par un mot de la langue d'arrivée. La transposition trouve à s'accomplir au niveau de la grammaire stylistique, au moyen des unités lexicales et des structures syntaxiques. Les règles de transformation qui régissent la transposition langagière «sont constituées de procédures ou d'opérations simples: ce sont l'addition, la soustraction, le déplacement et la substitution.⁷²». L'addition est simplement

⁷². Guy LAFLECHE, *Op. cit.*, p. 22.

l'ajout de mots au niveau des unités lexicales ou d'éléments syntaxiques tels que les morphèmes de mise en relief ou les charnières de liaison au niveau des structures syntaxiques. La soustraction est le procédé inverse, selon lequel certains mots ou certains éléments syntaxiques sont effacés. Combinées, l'addition et la soustraction forment la substitution: un élément enlevé est remplacé par un nouvel élément qui n'apparaissait pas dans le texte de départ. Le déplacement consiste dans la permutation d'unités lexicales ou syntaxiques. S'ils ne peuvent être relevés qu'à partir d'une étude ponctuelle, ces différents procédés n'agissent cependant jamais indépendamment l'un de l'autre: ils se combinent à l'intérieur de chaque phrase, ils s'additionnent dans le texte.

Le but de la traduction est évidemment de transposer le texte dans une autre langue sans en modifier le sens. Cet idéal, qui va à l'encontre du projet de traduction de Maude Laures, présuppose que la transposition stylistique n'a aucun effet sémantique. Or, pour Gérard Genette, comme pour plusieurs théoriciens de la traduction tels Antoine Berman, Annie Brisset et Ada M. Vilar de KERKHOFF, le passage «du livre *innocent* au livre traduit» (p. 178) n'est ni neutre ni innocent:

il n'existe pas de transposition *innocente* —
je veux dire: qui ne modifie d'une manière ou

d'une autre la signification de son hypotexte⁷³ [...]; aucune traduction ne peut être absolument fidèle, et tout acte de traduire touche au sens du texte traduit⁷⁴».

Entre l'énoncé du texte de départ et l'énoncé du texte d'arrivée qui le traduit, il y a un écart sémantique qui ne résulte pas de la transposition langagière en soi, mais bien de l'interprétation, de la lecture qui attribue au texte un sens particulier. La lecture en tant que déchiffrement appelle une transposition langagière: la mise en mots de ce que l'on a compris du texte. Les transformations stylistiques ne sont pas gratuites: elles vont de pair avec des transformations sémantiques qui elles-mêmes s'insèrent dans un nouveau réseau de sens. L'étude de la composante transformationnelle porte donc à la fois sur la grammaire stylistique et sur la grammaire poétique, c'est-à-dire sur l'ensemble des unités sémantiques et thématiques du texte.

1. L'éclat du sens

Les transformations stylistiques et sémantiques correspondent à un éclatement du texte de départ. Si la traduction tente de reproduire le contenu sémantique du texte original, elle le

⁷³. Pour Genette, l'hypotexte est le texte de départ. *Palimpsestes.*, p. 340.

⁷⁴. *Ibid.*, p. 239.

fait à partir d'une lecture qui assigne un sens au texte. Car le sens n'est jamais apparent: il y a toujours place pour de l'interprétation. Au cours de la traduction, certains mots viennent préciser ou restreindre le sens, d'autres perdent leur sens, d'autres encore prennent un sens inattendu. La traduction fait éclater le sens qui s'ouvre alors à toutes les possibilités.

En tant qu'opération synonymique, la traduction privilégie, parmi les quatre procédés de transformation, la substitution. Une unité lexicale ou une unité syntaxique du texte de départ est remplacée, dans le texte d'arrivée, par un terme ayant une signification similaire:

Texte de départ	Texte d'arrivée
Pourtant ce matin. (p. 11)	Aujourd'hui, pourtant.(p.181)
Très jeune, je pleurais déjà sur l'humanité. (p. 11)	Très jeune, je désespérais déjà de l'humanité (181)
Très jeune, je prenais la Meteor de ma mère. (p. 11)	Très jeune, je filais dans l'auto de ma mère. (p. 181)
Mais je pouvais exister sans comparaison. (p. 25)	Alors je pouvais exister sans comparaison. (p. 195)
Je roulais lentement. (p. 30)	Je roulais calmement.(p. 200)

Cette forme de transposition touche aussi bien les noms communs («ce matin»/«aujourd'hui»), les verbes («pleurais»/«désespérais»), les noms propres («Meteor»/«auto»), les conjonctions («mais»/«alors»), que les adverbes («lentement»/«calmement»), ou

les adjectifs. Les mots utilisés pour remplacer les termes du texte de départ ont une signification qui se rapproche de l'une des acceptions du mot qui figure dans l'original. Cependant, la coïncidence est rarement totale et parfaite. Entre les deux mots, il y a toujours une différence de signification, si minime soit-elle. Ainsi, si «ce matin» et «aujourd'hui» désignent une même journée, il n'en demeure pas moins que la première expression précise le moment au cours de la journée où l'action a eu lieu. Il en est de même pour «Meteor», qui, en indiquant une marque particulière, correspond à une désignation plus précise que le terme générique «auto». C'est sur cette nuance que se fonde l'éclat⁷⁵ du sens.

En général, les termes qui, dans le texte de départ, sont précis ou renvoient à des choses concrètes sont remplacés, dans la traduction, par des termes plus généraux ou plus abstraits. Ainsi, «pleurer» qui apparaît dans la quatrième phrase: «Très jeune, je pleurais déjà sur l'humanité.» (p. 11) désigne un acte plus concret, même dans son acception abstraite, que «désespérer» qui le remplace dans le texte d'arrivée: «Très jeune, je désespérais déjà de l'humanité.» (p. 181). Dans la phrase suivante: « À chaque nouvel an, je la voyais se dissoudre dans l'espoir et la violence.» (p. 11)/«À chaque jour de l'an, je la voyais se disperser dans l'espoir et la

⁷⁵. «Éclat» est utilisé ici à la fois dans le sens de brisure et de rayonnement.

démesure.» (p.181), le même procédé d'abstraction est à l'œuvre. Le terme «violence» a une dimension plus concrète que «démesure» qui le traduit. Même les adjectifs qui, par nature, devraient donner certains renseignements sur le substantif, et les adverbes qui, d'ordinaire, apportent des précisions sur la manière dont se fait l'action, sur le moment, ou sur le lieu où elle se déroule, acquièrent, dans la traduction, un caractère abstrait. Ainsi, «lentement», adverbe de manière, exprime de façon concrète la vitesse à laquelle Mélanie roule dans la voiture, alors que «calmement» désigne plutôt un état d'âme, une manière d'être qu'une façon de conduire. Le titre lui-même met en jeu le même procédé: «Le désert mauve» peut être perçu comme renvoyant directement à l'univers spatial du texte, donc comme un titre dénotatif, selon la terminologie de Léo Hoek; il n'en est pas de même pour «Mauve, l'horizon» qui apparaît comme un titre plus obscur et plus abstrait, du groupe des titres connotatifs.

Le phénomène d'abstraction va de pair avec un phénomène d'atténuation.. Lorsque la traductrice substitue «dispenser» à «dissoudre», il y a atténuation de la signification. «Dissoudre» désigne une destruction, une désagrégation totale, alors que «dispenser» est moins fort et ne renvoie qu'à une dissémination, un éparpillement pouvant à tout moment être renversé⁷⁶. Ainsi,

⁷⁶. *Le Petit Robert* définit « se disperser » : «s'occuper à des activités trop

lorsqu'à la fin du texte de Laure Angstelle, Maude Laures traduit «profil sanglant» (p. 51) par «profil menaçant» (p. 220), elle substitue à la première expression, plus concrète et plus dramatique, une image beaucoup moins forte.

La substitution se fait d'ordinaire grâce à l'utilisation de synonymes afin de conserver le sens de l'énoncé. Il arrive cependant qu'elle s'accomplisse à partir du signifiant, sans aucune considération pour le signifié. Dans la phrase: «Puis venaient le rose, le roux et le gris parmi les pierres, le mauve et la lueur de l'aube.» (p. 11)/«Puis venaient le rose, le rouge et le bris parmi les pierres le mauve et l'aube lente.» (p. 181) la traduction de roux par rouge peut être justifiée par un rapprochement sémantique, mais il n'en est pas de même pour le mot «bris» qui vient se substituer à la couleur «gris» du texte de départ⁷⁷. Seule la configuration phonétique semble alors prévaloir et la substitution se fait à partir du phénomène de l'allitération. Dans la même phrase, le passage de «la lueur de l'aube» à «l'aube lente» est également dû à la seule présence du son [l]. Il est à noter que la substitution phonétique d'ordre allitératif concourt, tout comme la substitution

diverses» (p. 493) et «se dissoudre»: se «décomposer par la séparation des parties» (p. 496).

77. Lors d'une conversation téléphonique, le 5 septembre 1991, l'auteur m'a assurée qu'il ne s'agissait pas d'une coquille.

synonymique, à rendre le texte plus abstrait. En effet, si «la lueur de l'aube» est une expression à caractère prosaïque pour désigner un phénomène naturel, «l'aube lente» n'est plus du même registre et se rattache beaucoup plus aux valeurs expressives qu'à une fonction référentielle. Il en est de même pour la substitution de «bris» à «gris». Dans le cadre de l'énumération d'une série de couleurs quoi de plus normal que d'y trouver «gris»? Or, dans le texte d'arrivée, «bris» vient, au contraire, rompre l'énumération et y apporte un élément d'imprécision.

La substitution phonétique peut également se faire à partir de l'homonymie. Certaines unités lexicales sont reprises du texte de départ au texte d'arrivée mais selon un sens totalement différent. Ainsi le substantif «mousse», qui désigne un mets dans le texte de départ («Lorna dit qu'elle aimait le moly et la mousse au saumon.» (p. 12)), est employé de façon métaphorique dans le texte d'arrivée, pour désigner la neige: «Lorna s'émerveilla à propos de la mousse au sommet des montagnes, douce sur les mollets.» (p. 182). Ce type de substitution est souvent jumelé au déplacement. L'unité lexicale reprise d'une version à l'autre n'apparaît plus dans la même phrase, ce qui permet de l'utiliser selon une signification différente. Par exemple, lorsque «je filais la lumière» est traduit par «je tissais la lumière», les deux verbes renvoient à des actions

associées au textile: le premier désigne l'opération par laquelle une matière textile est transformée en fil alors que le second désigne l'opération par laquelle on fabrique un tissu à partir du fil. Il y a donc substitution quasi synonymique. Cependant, le verbe «filer», qui est évincé au profit de «tisser», est récupéré ailleurs, puisque, dans la traduction, il se retrouve dans la phrase précédente: «Très jeune, je filais dans l'auto de ma mère...». Dans cette occurrence, il y a cependant un écart important au niveau sémantique même si, au niveau graphique, il s'agit du même verbe: le verbe «filer» ne désigne plus une opération textile mais bien l'action de s'en aller très rapidement. Parfois, un mot est remplacé par un autre mot appartenant à la même famille. Dans la phrase suivante «désespoir» est remplacé par «désespérer»:

J'étais dans la Meteor de ma
mère la solitude exemplaire
avec, au bout de mes pieds, un
frein pour éviter tous les
désastres et pour me rappeler
l'insignifiance du désespoir
parmi les serpents et les cactus
dans la nuit la plus bleue
de tous les délires.» (p. 19)

J'avançais, exemplaire de
solitude, avec à mes pieds un
frein pour empêcher les
désastres. Il n'y a pas lieu
parmi les serpents et les
cactus de désespérer, car la
nuit est toujours bleue comme
un délire. (p. 189)

Du verbe «engouffrer», qui apparaît dans la deuxième phrase du texte de départ («La réalité s'y engouffre, lumière rapide.» (p. 11)), seule

la racine est conservée dans le texte d'arrivée: «La lumière avale tout, gouffre cru.» (p. 181). La substitution phonétique, qu'elle soit de type allitératif ou homonymique, répond illusoirement à l'exigence mimétique liée à toute traduction en insérant dans le texte d'arrivée des mots graphiquement identiques ou quasi identiques.

Dans les chapitres consacrés à l'homme long, la substitution est presque exclusivement de type synonymique. Les synonymes choisis sont d'ordinaire très près du sens original:

L'homme long dépose sa serviette sur le lit. (p. 17) L'hom'oblong pose sa serviette sur le lit. (p. 187)

Entre «pose» et «dépose» la nuance est très subtile voire même inexistante. De même, entre le verbe «diriger» qui remplace le verbe «aller» ou l'inverse, l'écart sémantique est faible:

Il se dirige vers la salle de bains. (p. 17) Il va vers la toilette. (p. 187)
 Il se lève et va vers la commode. (p. 23) il se lève et se dirige vers la commode. (p. 193)

Dans les chapitres de cette section, les synonymes sont souvent mis à la place de périphrases dont ils reprennent le sens:

Il marche de long en large dans la chambre (p. 17) Il arpente la chambre. (p. 187)

- Dans le deuxième tiroir, la petite revue aux couleurs chair et violacées est à sa place, au-dessous des dossiers blancs, orange et jade. (p. 23)
- La petite revue de femmes nues est à sa place, enfouie sous les chemises blanches, orange et jade. (p. 193)
- L'homme long ne dort pas. (p. 23)
- L'hom'oblong veille. (p. 193)
- L'homme long regarde en détail chaque photo. (p. 43)
- L'hom'oblong examine chaque photo. (p. 213, dans tous les cas, c'est moi qui souligne)

La traduction se fait par l'inversion du procédé utilisé dans un dictionnaire: définir un mot simple par un groupe de mots.

Les verbes dont la signification comporte une valeur de subjectivité sont particulièrement affectés par la substitution. Ils sont souvent remplacés par des verbes dont la signification ne renvoie pas à la dimension intérieure ou n'y renvoie que de façon réduite.

- Il a eu chaud, il défait le nœud de sa cravate. (p. 17)
- Il fait chaud dans la chambre. Il défait le col de sa chemise. (p. 187)
- Il hésite devant le miroir. (p. 17)
- Il se regarde dans le miroir. (p. 187)

Ainsi, dans le premier exemple, l'expression «il a eu chaud» peut aussi bien être une perception de la température ambiante que signifier, à un niveau idiomatique, «il a eu peur», «il a échappé de

peu à un désagrément». Dans la traduction seule la signification purement dénotative est conservée et, en outre, elle est dépouillée de tout aspect perceptif au profit de la désignation objective. Le verbe «hésite» dans le second exemple a une dimension intellectuelle qui n'est pas présente dans le verbe «regarde» qui lui est substitué.

Les synonymes utilisés dans les chapitres consacrés à l'homme long se rapprochent sémantiquement des termes du texte de départ. L'écart sémantique est presque nul. Cependant, ils sont souvent plus près du cliché, de la relation quasi journalistique des faits que les termes qu'ils remplacent. La substitution se fait alors exclusivement à partir de la dénotation. Toute la dimension poétique, imaginaire et polysémique du texte de départ est réduite à une univocité référentielle, factuelle. Ainsi, «Il hésite devant le miroir.» (p. 17) propose une interprétation de la position de l'homme face au miroir, effacée par le texte d'arrivée, qui ne retient que la version la plus extérieure des faits: «Il se regarde dans le miroir.» (p. 187).

La traduction de «l'homme long» par «l'hom'oblong», qui est de loin la plus fréquente dans ces chapitres, échappe à la substitution synonymique. Il y a bien un rapprochement sémantique

entre «long» et «oblong», deux termes qui pourraient, à la limite, être considérés comme synonymes, sauf que d'autres adjectifs plus appropriés auraient pu tout aussi bien être utilisés: par exemple, l'homme élancé, efflanqué, svelte, longiligne. L'utilisation d'«oblong», d'ordinaire employé dans un contexte mathématique ou géométrique pour désigner des formes, dépouille l'homme de toute humanité, l'objective en le réduisant à une figure géométrique. Le choix semble être déterminé par la présence de la syllabe «long» dans «oblong» permettant à la fois le rapprochement synonymique et phonétique.

À chaque unité lexicale la traduction substitue d'ordinaire une autre unité, mais il arrive parfois qu'une proposition ou même une phrase entière soit substituée globalement à une autre. Parfois, les deux phrases ont une signification similaire. Par exemple, la traduction de «L'homme long ne peut pas dormir.» (p. 23) par «C'est encore l'insomnie.» (p. 193) comporte bien une interprétation de la phrase de départ, mais une interprétation qui se situe dans le prolongement de la signification de départ. Ailleurs, la transformation est plus radicale. Ainsi en est-il lorsque «La réalité s'y engouffre, lumière rapide.» (p. 11) devient «La lumière avale tout, gouffre cru.» (p. 181). Les deux phrases sont construites selon le même modèle — syntagme nominal + syntagme verbal +

apposition. De plus, certaines des unités lexicales se retrouvent dans les deux phrases: le nom «lumière» ainsi que la racine du verbe «s'engouffrer». Dans la première version, une équivalence est posée entre la réalité et la lumière, grâce à l'apposition. La réalité-lumière rapide s'engouffre dans le désert, puisque le «y» a pour antécédent «désert» qui se trouve dans la phrase précédente. Or, dans la traduction, c'est la lumière qui avale, elle est le gouffre cru, et non plus l'avalée qui s'engouffre. Mais qu'avale-t-elle? «Tout», dont le sens demeure obscur. Le même phénomène est à l'œuvre dans la phrase suivante: «Il ne guérirait jamais de l'hiver, lui qui aimait tant les petits sentiers et l'odeur de la rosée.» (p. 29); «Il ne guérirait jamais de l'hiver, lui qui savait pourtant être si chaleureux quand l'odeur de la rosée lui redonnait espoir.» (p. 199). De la phrase de départ, la traduction conserve intacte la première proposition, de même que le syntagme nominal « l'odeur de la rosée». Autour de cette base commune, une phrase tout à fait différente se développe, avec des substitutions, des ajouts et des soustractions. Le même type de transformation intervient dans la traduction de «Je parlerais d'Angela Parkins comme d'un songe dans la forêt pétrifiée.» (p. 31) par «Je raconterais, feu vif, tout ce que j'avais éprouvé comme en songe dans la forêt pétrifiée.» (p. 201). «Raconterais» est alors donné comme un synonyme de «parlerais».

Cependant, le complément d'objet est différent: ce n'est plus «d'Angela Parkins» qu'il est question, mais d'un «tout» indéfini pouvant tout aussi bien inclure Angela Parkins que l'exclure radicalement. La similitude entre les deux comparaisons: «comme d'un songe dans la forêt pétrifiée» et «comme en songe dans la forêt pétrifiée» tend à oblitérer la différence de comparé. Dans le texte de départ, la comparaison détermine le syntagme verbal «parlerais d'Angela Parkins» alors que dans le texte d'arrivée, elle se rapporte à «tout ce que j'avais éprouvé»: l'idée de sensation s'y trouve ajoutée. La traduction transforme le sujet du discours de Mélanie en le rendant plus abstrait: celle-ci ne parle plus d'Angela Parkins mais des sensations qu'elle a éprouvées. Ce type de substitution joue entièrement sur la reprise de lexèmes ou de morphèmes d'un texte à l'autre. La répétition crée l'illusion d'une coïncidence synonymique, qui rend moins apparente la transformation syntaxique de la phrase — changement de sujet, de verbe, de complément — et la transformation sémantique qui s'ensuit.

L'interprétation transforme le sens soit de façon abrupte, soit par touches. Le sens peut éclater comme une bulle de savon: rien ne persiste. C'est ce qui se produit dans la substitution phonétique ou lorsqu'un énoncé complet est remplacé par un autre qui le mime sans reproduire sa signification. Ailleurs, ce sont des

nuances qui déplacent le sens, ajoutant ou retranchant des connotations.

2. Le changement d'angle de vision

L'interprétation ne transforme pas uniquement le sens; elle modifie également l'angle de vision du récit⁷⁸. Lorsque l'angle de vision est changé ce n'est pas le récit qui est transformé mais la position à partir de laquelle un événement est perçu. En changeant l'ordre d'apparition des propositions ou simplement des termes d'une phrase, l'accent est déplacé. L'addition ou la soustraction d'unités lexicales ou syntaxiques modifient, elles aussi, l'angle selon lequel les événements sont présentés.

Le déplacement, qui consiste en une réorganisation des éléments, intervient surtout au niveau de l'organisation des unités syntaxiques: il se présente alors presque exclusivement sous la forme de la permutation. L'ordre des propositions peut être changé ou encore celui des phrases:

⁷⁸. On distingue l'angle de vision de la focalisation. L'angle de vision est la position ontologique à partir de laquelle un événement est perçu alors que la focalisation est la position «du personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative». Gérard GENETTE, *Figures III*, p. 203.

L'homme long ne dort pas.
Il pense à l'explosion. Il
s'est allongé tout habillé.
(p. 23)

L'hom'oblong veille. Il s'est
étendu encore tout vêtu. Il
revoit l'explosion. (p. 193)

Le plus souvent, un adverbe ou un complément circonstanciel placé au début de la phrase, dans le texte de départ, est reporté à la fin de la phrase, dans le texte d'arrivée:

Pourtant ce matin. (p. 11)
Jamais, ma mère ne pleurait.
(p. 19)

Mais avant l'arrivée de Lorna,
tout est vague. (p. 20)

Tout l'avant-midi, j'écrirais.
(p. 42)

Aujourd'hui, pourtant.(p.181)
Ma mère ne pleurait jamais.
(p.189)

Mais tout est vague. Avant
la venue de Lorna [...]
(p.189)

J'écrirais tout l'avant-midi.
(p. 212)

À l'occasion, la permutation se fait à l'inverse: l'adverbe qui apparaissait plus loin dans la phrase est ramené au début de la phrase:

Je connais maintenant la peur en
différé. (p. 27)

Après tout, pensait-il, *demain*
le ciel sera bleu. (p. 35)

Maintenant, je connais la peur en
différé. (p. 196)

Demain, pensa-t-il, le ciel sera
beau. (p. 205)

Parfois, le déplacement a lieu à l'intérieur même de la phrase:

Un jour entre Phoenix et la forêt pétrifiée, <i>I had a dream</i> ⁷⁹ (p. 30)	Un jour j'ai rêvé <i>full feeling</i> entre Phoenix et la forêt pétrifiée. (p. 200)
Grazie était mon ainée de deux mois. (p. 31)	Grazie était de 2 mois mon ainée. (p. 201)
Je ne désirais que l'horizon, les cactus et un peu de lumière comme naturellement le jour. (p. 37)	Je ne désirais que l'horizon, un peu de lumière comme naturellement le jour, l'odeur du désert. (p. 207)

La permutation n'affecte pas l'organisation fondamentale de la phrase: ni le sujet ni le verbe ne sont déplacés; seuls les circonstants occupent librement diverses positions dans la phrase. Le procédé ne change donc pas l'information mais plutôt l'angle sous lequel elle est présentée.

La phrase peut également être remaniée par l'ajout ou l'élimination d'un seul mot. De la phrase «Au loin, les ailes étincelantes d'un hélicoptère à touristes.» (p. 11), le texte d'arrivée ne conserve que le seul sens véhiculé par l'adjectif du syntagme nominal «les ailes étincelantes», le substantif «ailes» étant totalement effacé: «Au loin, l'éclat d'un hélicoptère à touristes.» (p. 181). Dans la phrase de départ l'accent était mis sur les ailes alors que dans le texte d'arrivée, par la nominalisation, c'est l'éclat qui est privilégié.

79. L'italique est de l'auteur.

L'addition se fait généralement au niveau des épithètes et des adverbes. Par exemple, dans la phrase du texte d'arrivée «L'humanité était fragile, suspendue comme un univers au-dessus des cités, explosive.» (p. 183) l'adjectif «explosive» constitue un ajout par rapport au texte de départ qui se lit: «L'humanité était fragile, gigantesque espoir suspendu au-dessus des villes.» (p. 3) . Dans la phrase «J'aime rouler violemment vite dans la Meteor (de ma mère).» (p.188) l'adverbe «violemment» est ajouté à la phrase du texte de départ (p. 18). Il en est de même de l'apposition de «grands corps nostalgiques» (p. 189) à «filles en maillot allongées au bord de la piscine du Motel.» (p. 19) . Les adjectifs et les adverbes, qui ont pour fonction de préciser le nom ou le verbe auquel ils se rapportent, en les qualifiant, agissent dans le texte d'arrivée comme une forme d'interprétation. Ils sont souvent porteurs de sèmes mélioratifs ou péjoratifs. L'ajout d'une épithète découle d'une interprétation qui dote le nom d'une certaine valeur.

Le plus souvent, l'addition et la soustraction se retrouvent au niveau des unités syntaxiques, où elles se combinent avec le déplacement. La transformation au niveau des phrases prend deux formes différentes: la contraction ou le redécoupage. Ces modifications exigent soit l'ajout de charnières de liaison, soit l'élimination d'éléments redondants. La contraction se fait en général en

articulant la concaténation du texte de départ: deux ou trois phrases sont alors réunies pour n'en former qu'une:

<p>Il essaya de se concentrer sur un poème sanscrit. Trop tard. Déjà la cendre, déjà le sang, déjà les cris, des bouches formidables, figées dans le silence de la nuit, luisaient comme des cristaux dans chacun de ses neurones. (p. 29)</p>	<p>Il rêvait de poèmes et de sanskrit mais déjà la cendre, déjà le sang entraient dans la bouche ouverte et silencieuse qui obstruait dans son cerveau la belle image aux mille cristaux qu'il avait inventée. (p. 199)</p>
--	---

<p>Je roulais, pensée fiévreuse, qui va vers Albuquerque et Grazie. À Grazie, je parlerais d'Angela Parkins, je lui parlerais d'une femme connue dans la nuit d'un mardi. (p. 31)</p>	<p>Je roulais maintenant toute à la joie d'imaginer Grazie à qui je parlerais d'Angela Parkins, de cette femme connue sous la pluie dans la nuit d'un mardi. (p. 200-201)</p>
---	---

D'une part, ce procédé exige l'ajout de pronoms relatifs, de conjonctions de coordination ou de subordination afin de rattacher les nouvelles propositions à la proposition principale; d'autre part, il élimine les répétitions. Ainsi, le «mais» introduit dans le texte d'arrivée du premier exemple réunit deux phrases en une seule et en rend une troisième, «Trop tard.», superflue. Dans le second exemple, l'insertion d'une proposition subordonnée complément du nom «Grazie», grâce à la préposition «à» et au pronom relatif «qui», évite la répétition du nom «Grazie». La juxtaposition des deux

compléments d'objet indirect du verbe «parlerais» permet également d'éviter la répétition du verbe.

Ailleurs, les phrases sont remaniées en transformant l'ordre des propositions et, parfois, en libérant certaines propositions pour en faire des phrases distinctes. Le redécoupage des phrases fonctionne d'abord par permutation. Il consiste à isoler un membre de la phrase pour le transporter soit ailleurs dans la phrase, soit hors de la phrase, le plus souvent, en l'antéposant. Dans les exemples suivants, une proposition est retirée de la phrase à laquelle elle appartenait pour devenir une phrase indépendante:

Je roulais vite et puis au ralenti, je filais la lumière dans ses mauves et petites lignes qui comme des veines dessinaient un grand arbre de vie dans mon regard. (p. 11)

Je tissais la lumière. Je roulais vite et aussi lentement; je suivais les petits fragments de vie qui s'alignaient dans mon regard, horizon mauve. (p.181)

Mais avant l'arrivée de Lorna, tout est vague. C'est vague et bruyant comme le va-et-vient des voyageurs, des fournisseurs, de la femme de ménage. (p. 20)

Mais tout est vague. Avant la venue de Lorna, il n'y a qu'un espace achalandé, rempli de clients, de vendeurs, le bruit continu de l'aspirateur. (p. 189)

Dans le premier exemple, la proposition «je filais la lumière», traduite par «je tissais la lumière», est détachée de la phrase à laquelle elle appartenait, laissant en suspens le complément

circonstanciel de manière «dans ses mauves et petites lignes» et la subordonnée «qui [...] dessinaient un grand arbre de vie dans mon regard» qui s'y rattachait. Un verbe, «suivais», doit donc être ajouté à la phrase déséquilibrée par la soustraction; mais ce faisant, le sens se trouve modifié. Dans le second exemple, c'est le complément circonstanciel de temps, «avant l'arrivée de Lorna», qui est retranché de la première phrase pour être incorporé à la seconde. L'enchaînement temporel s'en trouve modifié, puisque la première phrase acquiert une valeur universelle: tout est vague en tout temps et en tout lieu et non plus uniquement dans le souvenir des événements précédant la venue de Lorna.

La transformation de la structure des phrases prend une forme encore plus radicale lors de la contraction par élision. Ce dernier procédé consiste à remplacer une phrase complexe ou un groupe de phrases par une phrase simple qui les résume. Ainsi, la description détaillée des actions qui précèdent le départ de Mélanie pour Albuquerque est remplacée par une seule phrase qui ne retient que l'essentiel: le départ pour Albuquerque et le fait que Grazie y habite:

<p>Le lendemain, j'avertis ma mère de mon départ pour le Nouveau-Mexique. J'avais téléphoné à Grazie, une cousine qui</p>	<p>Le lendemain, je partis pour Albuquerque où habitait ma cousine Grazie. (p. 198)</p>
---	---

habitait Albuquerque et elle
m'avait invitée pour quelque
jours. (p. 28)

Cette forme de transformation synthétise l'action. Elle élimine tous les renseignements circonstanciels pour ne conserver que le résultat final: le départ pour Albuquerque, dans l'exemple plus haut; l'émotion qui résulte des actions, dans l'exemple suivant:

J'avais le pouvoir sur ma mère
de lui prendre son auto au
moment le plus inattendu.
Ma mère avait le pouvoir
insoupçonné de susciter en
moi une terrible solitude qui
[...] me ravageait [...] (p. 18)

Je pouvais surprendre ma mère.
Elle pouvait me dérouter.
Son pouvoir était grand de
morceler mon regard. (p. 188)

La contraction porte à leur plus haut point la généralisation et l'abstraction: un acte aussi précis et ponctuel que l'emprunt inattendu d'une voiture devient un pouvoir de surprendre sa mère. Le procédé peut, par ailleurs, susciter une forme d'atténuation. La généralisation et l'abstraction qui retirent la dimension ponctuelle, événementielle, de l'action pour ne conserver que le résultat annulent l'impact de l'image. Ainsi, dans la substitution de «Elle pouvait me dérouter. Son pouvoir était grand de morceler mon regard.» à «une terrible solitude qui [...] me ravageait [...]», il y a non seulement abstraction mais aussi atténuation. L'adjectif «terrible»

et le verbe «ravageait» donnent à la phrase un caractère de violence, de destruction et de terreur que les verbes «dérouter» et «morceler» n'arrivent pas à rendre, même si ce dernier est plus «iconique»⁸⁰.

3. La transvalorisation

Ce qui change le plus lorsque l'angle de vision est modifié ce sont les valeurs associées aux actions, aux personnages et aux sentiments. Ce que Genette appelle la transvalorisation. Par ce terme, il désigne

toute opération d'ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à une action ou à un ensemble d'actions: soit, en général, la suite d'actions, d'attitudes et de sentiments qui caractérise un «personnage».⁸¹

La transvalorisation fait explicitement partie du projet de traduction de Maude Laures, puisqu'elle cherche à «inverser le rire ou le désespoir» (p. 62). C'est au niveau des thèmes ou des

⁸⁰. Selon Antoine BERMAN, «Esi iconique le terme qui, par rapport à son référent, «fait image»», «La traduction comme épreuve de l'Étranger», *Texte*, no 4, 1985, p. 74.

⁸¹. Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, p. 393.

réseaux signifiants sous-jacents⁸², que la transvalorisation trouve d'abord à s'exercer. Du texte de départ au texte d'arrivée, les mots-obsessions, les thèmes, demeurent les mêmes: le désert, l'aube, la réalité, la civilisation mais les valeurs qui y sont associées changent.

La transvalorisation, dans sa forme radicale, peut aller jusqu'à inverser complètement les valeurs. Ainsi, la réalité, qui est perçue dans le texte de départ comme un adjuvant — «J'avais quinze ans et devant moi la réalité pour m'aider à contourner l'existence.» (p. 32) —, devient un obstacle dans le texte d'arrivée: «J'avais 15 ans et devant moi toute la réalité pour me gâcher l'existence». (p. 201). Dans le texte de départ, l'humanité est représentée comme fragile, menacée:

Il y avait sous les phares de la Meteor le corps gisant d'une humanité qui ne soupçonnait pas l'existence de l'Arizona. *So fragile.* (p. 13)

L'humanité était fragile, gigantesque espoir suspendu au-dessus des villes. (p. 13)

Je suis le rire de ma mère quand je blêmis devant la détresse de l'humanité. (p. 19)

⁸². Les réseaux signifiants sous-jacents peuvent être assimilés aux thèmes. Ils sont constitués par une série de signifiants ou «mots-obsessions» qui se répondent et s'enchaînent. Voir à ce sujet Antoine BERMAN, «La traduction comme épreuve de l'Étranger», *Texte*, no 4, 1985, p. 75-76.

Or, dans le texte d'arrivée, l'humanité est décrite comme une menace:

Sous les phares de la Meteor, l'humanité était un gisement trompeur. (p. 183)

L'humanité était fragile, suspendue comme un univers au-dessus des cités, explosive. (p. 183)

Je ressemble à ma mère quand l'humanité en détresse se dresse au loin et que d'un grand rire elle fait blêmir. (p. 189)

4. La transmotivation

En plus de la transvalorisation, les transformations sémantiques et la modification de l'angle de vision entraînent une transmotivation⁸³, c'est-à-dire un changement au niveau des motifs donnés pour justifier une action, une attitude ou un sentiment. Tout le phénomène de la transmotivation dans la traduction se rattache à la perception du personnage de Mélanie. Dans le texte de départ, Mélanie est défaitiste, passive face aux événements et à la vie: «J'étais maintenant entrée dans la peur de l'indicible dans la fureur des mots sans le vouloir j'abdiquais devant

⁸³. Gérard GENETTE définit la transmotivation simplement comme «une substitution de motifs». *Palimpsestes*, p. 372.

le silence» (p. 30). La mort d'Angela Parkins la laisse désespérée, sans moyens face à un avenir qui lui apparaît comme «un profil sanglant» (p. 51). Le texte de départ s'achemine inévitablement vers un cul-de-sac. Le texte d'arrivée, au contraire, est imprégné d'une volonté de résistance face à la vie. Deux séries de transformations sont particulièrement révélatrices à cet égard.

La première série de transformations ajoute aux actions de Mélanie un caractère volontariste. Son attitude est alors perçue comme celle d'une personne qui croit pouvoir soumettre la réalité à ses volontés:

Très jeune, je prenais la Meteor de ma mère et j'allais vers le désert. J'y passais des journées entières, des nuits, des aubes. (p. 11)	Très jeune, je filais dans l'auto de ma mère et j'allais vers le désert où je m'obstinais devant le jour, la nuit et à l'aube, à vouloir tout. (p. 181)
Il y a dans le désert la poursuite des béances que font parfois les nuages. (p. 21)	Dans le désert, il faut vouloir poursuivre son chemin, entrer dans la béance du monde. (p. 190)

Le texte de départ se borne à relater des faits: les fugues dans le désert, la poursuite des béances dans le ciel couvert de nuages. Dans le texte d'arrivée, au contraire, il ne s'agit plus de passer du temps dans le désert, d'examiner la nature, les nuages, mais bien de se livrer à une activité définie par un but, axée sur un

résultat à atteindre. Les deux occurrences du verbe «vouloir», ajoutées dans le texte d'arrivée («vouloir tout», «vouloir poursuivre son chemin») prennent un caractère impératif: elles sont renforcées des verbes «obstiner» et «falloir». L'action prend valeur de résolution, qui appelle une persévérance sans faute.

Dans la seconde série de transformations, le passage de la passivité à la résolution est dénoté grâce au verbe «pouvoir»:

Dans le désert, on ne survit pas sans ses quinze ans. Il faut toujours être prête à tout, imaginer des cascades, des torrents, la pluie, arrêter le soleil et inverser les probabilités dans le désir. (p. 48)

Il faut pouvoir inventer autour de ses 15 ans. Tout pouvoir. Dramatiser, cascade audacieuse au-dessus de l'horizon, transformer l'eau vive des cascadelles en puits de lumière, immobiliser l'ombre, d'un seul élan traverser toutes les probabilités. (p. 218)

Dans le texte de départ, l'impératif («il faut») prescrit une attitude purement défensive: «être prête à tout», comme on dirait «être prête pour le pire». Il ne s'agit pas alors d'aller de l'avant mais de parvenir à survivre. Dans le texte d'arrivée, au contraire, il s'agit d'une exhortation à l'action, à s'engager résolument dans le combat face à la vie. La passivité est remplacée par une force qui est dénotée, ailleurs, par l'addition ou la substitution de certains adverbes, dont, par exemple, l'ajout de «violemment»: «J'aime

rouler violemment vite.» (p. 188) et le remplacement de «avide» par «vorace»: «Je roulais vorace.» (p. 189).

Dans ce contexte, la mort d'Angela Parkins n'a plus le même pouvoir dévastateur: le «profil sanglant» de l'avenir, dans le texte de départ, devient un «profil menaçant», éphémère, remplacé aussitôt par l'aube, le désert et, surtout, l'horizon mauve: «Puis ce fut le profil menaçant de toute chose. Puis l'aube, le désert et mauve, l'horizon.» (p. 220). La traduction du titre «Le désert mauve» par «Mauve, l'horizon», n'est pas innocente; elle correspond à une entreprise délibérée, à un projet explicité dans les notes de traduction:

Il lui faudrait aussi souligner ailleurs que là où le sentiment l'avait surprise, de l'étrange histoire arracher le sens et s'en tenir à l'acte ininterrompu de l'interprétation. Le pourrait-elle sans confondre l'horizon et le désert, ces espaces venus, par effraction, se greffer sur son monde urbain...» (p. 58)

Le désert aride cède la place à l'horizon prometteur. Un jour nouveau se lève, la traduction «ouvre un chemin vers l'espérance.⁸⁴».

84. Patricia SMART, «Revenue des utopies: Nicole Brossard devant l'histoire contemporaine», *Voix et Images*, vol. 39, printemps 1988, p. 496.

* * *

L'examen de la traduction du «Désert mauve» par Maude Laures a pour objet de nommer et de synthétiser les écarts, nombreux et variés, qui séparent le texte de départ du texte d'arrivée. Ces écarts produisent parfois des nuances de signification si subtiles qu'il est difficile de déterminer exactement ce qui change. C'est le cas des synonymes, qui tendent à répéter les mêmes faits, à désigner les mêmes objets ou les mêmes actes. Même lorsque le texte d'arrivée produit un effet de généralisation ou d'abstraction, la signification n'est jamais complètement autre, elle est tout simplement déplacée. Ainsi, lorsque «pleurais» du texte de départ devient «désespérais» dans le texte d'arrivée, l'accent porte sur le désespoir. Or, «pleurer sur» signifie d'ordinaire «être dans un état d'affliction⁸⁵» sans qu'il soit possible de déterminer, par exemple, si le sentiment qui prévaut alors est du désespoir ou de la pitié. De la même façon, la permutation des structures syntaxiques qui consiste à déplacer un circonstant pour l'insérer ailleurs dans la phrase modifie l'angle selon lequel les événements sont présentés, sans vraiment changer le sens même des événements. Par exemple, lorsque «alors» (p. 26) est traduit par «puis»(p. 196), la simultanéité est évincée au profit de la succession dans le temps. Il

⁸⁵. *Le Petit Robert*, p. 1325.

peut arriver cependant que la transformation ait un caractère beaucoup plus radical. En quelques occasions, la phrase, entièrement remaniée, parvient à dire exactement le contraire du texte de départ en reprenant les mêmes mots. Ainsi, «Je me souviens qu'à l'arrivée de Lorna ma mère parlait souvent de la peur.» (p. 24) / «Lorsque Lorna est venue vivre avec nous, ma mère hésitait à parler de la peur.» (p. 194). Mais même à ce moment, l'illusion mimétique est préservée par la présence de mots, de propositions identiques soit au niveau graphique soit au niveau événementiel. Ainsi, dans cet exemple, le verbe parler et les noms «Lorna», «ma mère», «peur» sont les mêmes d'un texte à l'autre. De plus, entre «à l'arrivée de Lorna» et «Lorsque Lorna est venue vivre avec nous», la différence événementielle est nulle.

Les procédés transformationnels ont des effets contradictoires et divergents. À l'intérieur d'une seule phrase, plusieurs transformations peuvent prendre place; chacune produit un effet qui lui est propre et qui ne va pas nécessairement dans le même sens que les autres. Les transformations apportées au texte de départ tendent, d'une part, à le reproduire exactement, à le doubler. D'autre part, la traduction s'écarte du texte de départ afin de transformer radicalement le sens des actions, des attitudes et des sentiments.

La traduction, intralinguistique, n'est pas neutre: elle est une lecture, une interprétation du texte de départ. Les mots, les phrases changent pour permettre l'émergence d'une lecture individuelle. Une subjectivité trouve à s'affirmer à travers la traduction. Le choix d'un terme ou d'une structure de phrase relève d'abord de la signification qu'on veut donner à l'énoncé. La différence entre le texte de départ et le texte d'arrivée peut relever d'un jugement esthétique — le texte de départ est meilleur que le texte d'arrivée ou l'inverse — tout comme elle peut donner lieu à un jugement épistémologique qui se formulerait en termes d'adéquation (du texte d'arrivée par rapport au texte de départ, ce dernier étant considéré comme norme ou comme vérité). Mais ce qui importe dans le fonctionnement du roman, c'est que la traduction joue sur la similitude et la différence à la fois, sur l'identité et l'altérité.

Épilogue

DOMAINE D'ÉCRITURE: MIROIRS ET MIRAGES

«Tout n'est encore qu'intention de faire passer. Perspective répétée de l'aller-retour. Recours à l'original, néanmoins la démarche interposée, la dérive comme un choc culturel, une émotion grave semée de miroirs et de mirages.»

(N. Brossard, *le Désert mauve*, p. 61).

L'organisation du roman se fait à partir de modes de structuration antithétiques: l'union et la rupture. L'union met en jeu des rapports de dépendance par l'utilisation d'un surtitre et d'une pagination continue et, surtout, des rapports de ressemblance par la reprise du processus structurant. La rupture, au contraire, fonctionne à partir de la mise en place de dissemblances marquées: sur les diverses pages de titre, les titres varient, les auteurs sont différents.

La ressemblance et la dissemblance posent le problème de l'identité du texte. La dissemblance souligne les écarts qui permettent d'assurer l'individualité du texte et de le distinguer de tout autre texte. Elle découpe le roman en textes autonomes, elle le réduit à une somme de fragments. Or, le roman se veut une totalité. La ressemblance réunit donc les parties en établissant des liens de similitude entre elles. Poussée à l'extrême, la ressemblance devient une répétition ou, en d'autres termes, une reprise.

La reprise dispose un jeu de miroirs qui engendrent une relation d'identité à partir de plusieurs relations de ressemblance. Une coïncidence parfaite entre l'élément réflexif et l'élément réfléchi est inférée à partir des similitudes qui les apparentent. La traduction, en tant qu'opération synonymique, relève d'une telle recherche de ressemblance extrême: elle doit reproduire les traits sémantiques et expressifs du texte de départ sans les modifier de quelque façon que ce soit. La fonction du titre s'apparente à celle de la traduction. Elle est une variation sur le même thème. Le titre doit lui aussi, en principe, réfléchir le texte en le nommant. Ainsi, le titre *le Désert mauve*, qui sert à identifier le roman et la première section, instaure un rapport identitaire entre les deux textes qu'il nomme.

Dans le roman, tout se passe comme si la notion de traduction en tant qu'opération mimétique validait tous les rapports déjà reconnus de similitude et de ressemblance. De là naît la question fondamentale: pourquoi le roman comporte-t-il à la fois le texte de départ, les notes de traduction et la traduction si ces trois éléments sont purement redondants?

La traduction n'est pas pure reproduction. Le projet de Maude Laures est bien défini comme une recherche d'adéquation anecdotique, mais il est aussi un désir de transformer le texte. Or, rien ne change et rien n'est le même. Si l'histoire, le récit et les thèmes sont exactement les mêmes d'une version à l'autre, la langue est différente. S'il y a transposition langagière, celle-ci est toujours gouvernée par l'exigence mimétique. Lors de la substitution synonymique, les synonymes appartiennent au même champ sémantique. Ils ont donc des significations apparentées. Cependant, les nuances entre les synonymes entraînent une mutation sémantique. Dans la substitution phonétique, le mimétisme n'est plus de l'ordre du signifié mais du signifiant. Les termes du texte d'arrivée sont choisis en fonction de leur ressemblance phonétique avec les termes de départ qu'ils remplacent: en certains cas, ils s'inscrivent dans un rapport allitératif; ailleurs, les termes appartiennent à une même famille. Les termes du texte de départ

peuvent aussi être repris tels quels, mais déplacés dans un autre contexte qui leur donne une signification entièrement différente. Chaque procédé vise à donner l'illusion d'une traduction mimétique tout en transformant à un niveau ou à un autre le texte de départ.

La traduction, loin d'être un miroir, est un mirage, c'est-à-dire l'illusion d'une reproduction. Le mirage est une illusion optique qui tend à confondre l'image visuelle fictive et l'objet réel qu'est l'oasis. Il est à la fois l'oasis et son contraire absolu le désert. La traduction dans *le Désert mauve*, à l'instar du mirage, n'est ni la reproduction identique du texte de départ, ni la production d'un texte différent; elle est à la fois le MEME et l'AUTRE.

La traduction, comme la reprise du même titre ou la différence de titres, n'opère pas l'union des textes; elle ne donne pas lieu non plus à la fragmentation du roman, puisqu'elle ne réduit ni les ressemblances ni les dissemblances entre les textes. L'unité du roman, d'ordinaire détruite par la présence de différences irréductibles qui ont pour effet de fragmenter, de scinder ce qui était uni, n'est plus invalidée par la fragmentation. À l'inverse, la fragmentation, habituellement oblitérée par la présence de ressemblances qui ont pour effet d'assurer l'unicité du texte, n'est plus niée par l'union.

L'alternance de l'unicité et de la rupture, au niveau de l'organisation textuelle, tendrait, en principe, à installer un fonctionnement répétitif, une forme d'aller-retour constant. Or, l'étude de la traduction montre que les ressemblances et les dissemblances ne sont pas mutuellement exclusives, mais qu'elles peuvent coexister. Plutôt qu'un aller-retour, le fonctionnement textuel est de l'ordre de la dérivation. Aucun élément n'est jamais reproduit intégralement: un aspect, une partie, parfois minime, subit toujours une modification (addition, suppression, substitution ou déplacement) qui entraîne la dérive de la reproduction mimétique. Le cercle cède la place à la spirale. Ainsi, le texte de Maude Laures «dev[ient] une voix autre et ressemblante dans l'univers dérivé de Laure Angstelle» (p. 176).

Le projet de traduction de Maude Laures s'apparente au projet d'écriture de Nicole Brossard. La traductrice a confiance dans le pouvoir des mots. Elle croit que par la seule transposition langagière elle pourra «éviter d'affronter la fin brutale d'Angela Parkins» (p. 175) ou tout au moins en inverser la signification. Elle part donc à la recherche de «l'envers des mots, [de] la doublure» (p. 63) qui lui permettront de «mettre en parallèle, bien que

brièvement, la petite sensation qui donne lieu à l'émotion et le sens qui porte à croire» (p. 63). L'écriture, sous la forme de la traduction, lui permet d'échapper à la réalité du texte, d'éviter non pas la mort «réelle» d'Angela Parkins, mais sa mort imaginaire, celle qui hante l'esprit de la narratrice qui écrit en quelque sorte pour l'exorciser.

Pour Nicole Brossard, comme dans le roman, tout se joue dans le langage, tout se crée par le langage. L'écriture est le moyen privilégié pour transformer l'univers, les mots sont l'outil de prédilection dans la quête d'un sens nouveau. Écrire, pour Nicole Brossard, n'est jamais un acte gratuit: c'est, au contraire, avoir accès à «la magie des mots», à «ce parcours et ce par quoi nous pouvons transformer la réalité ou le sens que nous donnons à la réalité⁸⁶».

L'écriture, telle que conçue par Nicole Brossard, est source de sens. Pour changer le sens de la réalité, il faut instaurer un parcours du sens qui suscitera l'émergence d'un sens nouveau. C'est grâce à la polysémie des mots, qui permet de jouer sur les diverses nuances, que le sens devient «excité»: exciter à la fois dans son acception de «mettre en mouvement» et dans celle de

⁸⁶. Nicole BROSSARD, *la Lettre aérienne*, Montréal, les Éditions du remue-ménage, 1985, p. 92.

«faire naître et inciter⁸⁷». La rupture de l'univocité fait éclater le sens. Un «déferlement de mots polyvalents et multidirectionnels⁸⁸» rompt le «sens unique» qui, dans l'optique féministe adoptée par Brossard, correspond au sens imposé par le patriarcat comme universel. La rupture du «sens unique» produit une vacance, un espace mental vide, prêt à être investi d'un sens autre.

La traduction, telle que pratiquée par Maude Laures, sert à faire éclater le sens. S'il ne s'agit pas, dans le roman, explicitement du sens imposé par le patriarcat, on peut, néanmoins, considérer la mort d'Angela Parkins comme la marque de l'homme: «pas d'un individu en chair et en os, mais plutôt d'un symbole, celui d'«une société qui a colonisé les femmes, bien que toutes ne soient pas exploitées», celui aussi d'«une société qui a inventé la bombe»⁸⁹». La substitution qui résulte de la traduction permet à la traductrice de jouer avec les sèmes afin de dire à la fois la même chose et autre chose. Les nuances entre les synonymes opèrent une mutation sémantique subtile: ils reprennent un sème, l'entraînent à la dérive, l'écartent petit à petit du sens original. L'homonymie et l'allitération, au contraire, sont le lieu de transformations

87. *Ibid.*, p. 96.

88. *Ibid.*

89. Anne-Marie VOISARD, «Le désert mauve», 7e roman de Nicole Brossard, féministe radicale», *Le Soleil*, 11 novembre 1987, p. D-11 .

radicales. C'est alors à partir d'un même signifiant ou d'un signifiant similaire que le sens est déplacé, inversé même. Selon Nicole Brossard, il s'agit d'un «déplacement de sens à ne pas confondre avec un dérèglement des sens. Au contraire, il s'agirait plutôt ici de ce qui engendre les sens et qui les agence, de toute texture appelée à se concentrer en un texte⁹⁰».

L'écriture opère un déplacement, un changement d'angle de vision.

Pour y arriver, dit Brossard, il a fallu que je me déplace de manière à ce que le corps opaque du patriarcat n'empêche ma vision. Déplacée, je le suis, non pas comme une fille manquée mais comme celle que l'on manque, que l'on rate une fois qu'elle est mise en joue car la mire n'aura jamais les pouvoirs du miroir.⁹¹

De cette nouvelle position, le regard porte toujours sur la même réalité, sur les mêmes choses. Cependant, elles ne peuvent plus être perçues de la même façon. Le déplacement transforme radicalement non pas les choses, mais la perception que nous avons d'elles, le sens que nous leur donnons. Pour Nicole Brossard, «ce déplacement occasionne tous les autres.⁹²».

90. Nicole BROSSARD, *la Lettre aérienne*, P. 57

91. *Ibid.*

92. *Ibid.*

Les métaphores de «l'éclat du sens⁹³» et de «l'angle de vision⁹⁴» vont de pair avec la notion d'hologramme, constante chez Brossard. L'écriture brossardienne «aspire to become, as a hologram actually does become, a three-dimensional optical illusion⁹⁵». L'hologramme ne reproduit pas l'objet mais les rayons lumineux qui, «lus» au laser, font apparaître une image à trois dimensions:

the hologram as photographic transparency has the appearance of blurred dots and whorls, light traces inscribed by the light waves of the original object which, when illuminated by a laser, produce a three-dimensional image which appears to be behind the encoded transparency. Viewed from different stand-points, such an image creates the illusion of three-dimensionality.⁹⁶

Le Désert mauve est à la fois le «site of encoded information and of the reconstruction of that information in the form of what physicists refer to as the "virtual image"⁹⁷». Pour

93. *Ibid.*, p. 95.

94. *Ibid.*, p. 57.

95. Lorraine WEIR, «From picture to hologram: Nicole Brossard's grammar of utopia», *A Mazing space; writing canadian women writing*, Edmonton, Longspoon, NeWest, 1986, p.349.

96. *Ibid.*, p. 349-350.

97. *Ibid.*, p. 349. En fait, «la reconstitution des ondes donne [...] deux images de O [l'objet], l'une O₁ virtuelle et l'autre O₂ réelle», Pierre FLEURY et Michel HENRY, «Holographie», *Encyclopedia Universalis*, Paris, Éditions Universitaires, 1984,

imprimer comme pour décoder l'image, une source de lumière est nécessaire. Dans le roman, la lumière qui imprime l'hologramme est le regard de la narratrice; celle qui permet à l'image tridimensionnelle d'émerger du texte de Laure Angstelle provient du regard de Maude Laures. Le roman donne à lire un texte dans ses trois dimensions: celle de l'écriture, celle de la lecture et celle de la réécriture.

Le regard que l'on pose sur les choses est essentiel dans la perspective brossardienne car c'est à partir de lui que l'on peut changer la réalité. L'écriture permet d'être à l'origine du sens⁹⁸; elle permet de créer un monde à notre mesure: «Écrire c'est se faire exister, c'est *comme* décider de ce qui existe et de ce qui n'existe pas, c'est *comme* décider de la réalité» (LA, p. 131-132). Chez Brossard, la frontière entre fiction et réalité est toujours floue: «on ne peut dissocier la réalité du fictif⁹⁹». La réalité n'est après tout qu'une fiction parmi d'autres à laquelle on donne le nom de réalité: «La réalité est toujours vécue en autant que la fiction

vol. 9, p. 438.

98. «Être à l'origine du sens signifie que ce que nous projetons de nous dans le monde ressemble à ce que nous sommes et découvrons de nous et non pas à la version patentée que le marketing patriarcal a fait de nous en personne et en poster géant.» (LA, p. 126)

99. André ROY, «La fiction vive: entretien avec Nicole Brossard sur sa prose», *Journal of Canadian Fiction*, no 25/26, 1979, p. 37.

permette au réel de s'incarner dans l'esprit.¹⁰⁰». L'écriture de dérive pratiquée par Nicole Brossard et par Maude Laures s'inscrit «à la limite du réel et du fictif, entre ce qui paraît possible à dire, à écrire, mais qui s'avère souvent au moment de l'écrire, impensable, et entre ce qui semble évident et qui apparaît à la dernière seconde inavouable¹⁰¹». Dans une telle perspective, ce n'est plus la réalité qui précède la fiction mais la réalité qui procède de la fiction.

¹⁰⁰. Nicole BROSSARD, *Un livre*, p. 54.

¹⁰¹. Nicole BROSSARD, *la Lettre aérienne*, p. 53.

BIBLIOGRAPHIE

I- De Nicole Brossard

1. Livres

1.1 Poésie

«Aube à la saison» dans *Trois*, Montréal, A.G.E.U.M., 1965, pp. 37-68.

Mordre en sa chair, Montréal, Estérel, 1966, 56 p.

L'écho bouge beau, Montréal, Estérel, 1968, 50 p.

Suite logique, Montréal, l'Hexagone, 1970, 58 p.

Le Centre blanc, Montréal, Orphée, 1970, s.p.

Mécanique jongleuse suivi de *Masculin grammaticale*, Montréal, l'Hexagone, 1974, 94 p.

La Partie pour le tout, Montréal, l'Aurore, «Lecture en vélocipède», 1975, 76 p.

Le Centre blanc, poèmes 1965-1975, Montréal, l'Hexagone, «Rétrospectives», 1978, 422 p.

D'arcs de cycle la dérive, poèmes, gravure de Francine Simonin, Saint-Jacques-le-Mineur, Éditions de la Maison, 1979.

Amantes, Montréal, Quinze, «Réelles», 1980, 111 p.

Double impression, poèmes et textes 1967-1984, Montréal, l'Hexagone, «Rétrospectives», 1984, 146 p.

L'Aviva, Montréal, Éditions de la nouvelle barre du jour, 1985, 28 p.

- Domaine d'écriture*, Montréal, Éditions de la nouvelle barre du jour, 1985, 47 p.
- Mauve*, en collaboration avec Daphne MARLATT, Montréal, Éditions de la nouvelle barre du jour, 1985, 19 p.
- Character/Jeu de lettres*, en collaboration avec Daphne MARLATT, Montréal, Éditions de la nouvelle barre du jour, 1986, s.p.
- Sous la langue/Under Tongue*, édition bilingue, traduction de Susanne de Lotbinière-Harwood, Montréal, L'essentielle, éditrices/Gynergy Books, 1987, s.p.
- À tout regard*, Montréal, Éditions de la nouvelle barre du jour/Bibliothèque québécoise, 1989, 199 p.
- Installations*, Trois-Rivières, Les Écrits des Forges, 1989

1.2 Prose

- Un livre*, Montréal, Éditions du Jour, «Les romanciers du jour», 1970, 99 p.
- Un livre*, Montréal, Quinze, «Présence», 99 p.
- Sold-Out, étreinte/illustration*, Montréal, Éditions du jour, «Les romanciers du jour», 1973, 114 p.
- Sold-Out, étreinte/illustration*, Montréal, Quinze, «Présence», 1980, 125 p.
- French Kiss, étreinte/exploration*, Montréal, Éditions du jour, «Nouvelle culture», 1974, 151 p.
- French Kiss, étreinte/exploration*, Montréal, Quinze, «Présence», 1980, 157 p.
- l'Amèr ou le Chapitre effrité*, Montréal, Quinze, 1977, 99 p.
- l'Amèr ou le Chapitre effrité*, préface de Louise Dupré, éd. revue et corrigée, Montréal, l'Hexagone, «Typo Théorie/Fiction», 1988, 115 p.
- le Sens apparent*, Paris, Flammarion, «Textes», 1980, 76 p.
- Picture Theory*, Montréal, Nouvelle Optique, «Fiction», 1982, 211 p.
- Picture Theory*, préface de Louise H. Forsyth, nouvelle éd. revue,

corrigée et augmentée, Montréal, l'Hexagone, «Typo
Théorie/Fiction», 1989, 225 p.

Journal intime ou *Voilà donc un manuscrit*, Montréal, les Herbes
Rouges, 1984, 95 p.

le Désert mauve, Montréal, l'Hexagone, «Fictions», 1987, 221 p.

1.3 Essais

la Lettre aérienne, Montréal, les Éditions du remue-ménage,
«Itinéraires féministes», 1985, 154 p.

«L'angle tramé du désir», *la Théorie un dimanche*, Montréal, Éditions
du Remue-ménage, 1988, pp. 11-33.

1.4 Théâtre

«L'écrivain», *la Nef des Sorcières*, Montréal, Quinze, 1976,

2. Articles

«E muet mutant», *la Barre du jour*, no 50, hiver 1975, pp. 10-27.

«L'avenir de la littérature québécoise», *Études françaises*, vol. 13,
no 3-4, octobre 1977, pp. 383-393.

«Ça fait jaser», *la Jasette. Sorcières*, no 14, septembre 1978, pp.
23-24.

«Poésie engagée», *Revue de l'Université Laurentienne*, vol. X, no 2,
février 1978, pp.121-125 suivie de «Réponse à «Poésie
engagée» de Nicole Brossard» par Normand de
BELLEFEUILLE, pp. 127-131.

«L'épreuve de la modernité ou/et Les preuves de modernité», *la
Nouvelle Barre du jour*, no. 90-91, 1980, pp. 55-69.

«À la lumière des sens», *la Nouvelle Barre du jour*, no 112, mars
1982, pp. 7-16.

- «Pourquoi j'écris», *Québec français*, no 47, octobre 1982, p. 31.
- «La façon des signes sont des images différées», *la Nouvelle Barre du jour*, no 140, juin 1984, p. 33.
- «Exactement là», *la Nouvelle Barre du jour*, no 141, septembre 1984, p. 29.
- «Un féminisme de préférence», *la Vie en rose*, no 24, mars 1985, p. 29 et 56.
- «Le réel et plus», *Choisir la poésie*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1986, pp. 25-29.
- «D'être, d'adresse et d'appartenance», «Question de poésie», *Estuaire*, no 47, hiver 1987-1988, pp. 7-10.

Sur Nicole Brossard

- BAYARD, Caroline, «Nicole Brossard et l'utopie du langage», *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 50, no 1, janvier-mars 1980, pp. 82-88.
- BEAUSOLEIL, Claude, «Nicole Brossard, un écrivain du Québec; la spirale ardente», *Actualité littéraire*, vol. 5, no 26, mars-avril 1980, p. 11.
- BONENFANT, Joseph, «Nicole Brossard, hauteur d'un texte», *Voix et images du pays IX*, 1975, pp. 223-235.
- BOUCHARD, Christian, «Trois, recueil de poésies de Michel Beaulieu, Nicole Brossard et Micheline de Jordy», *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, vol. 4, 1969-1969, pp. 889-890.
- CHASSAY, Jean-François, «Érosion, le Désert mauve de Nicole Brossard», *Spirale*, no 76, février 198, p. 3.
- DELEPOULLE, Anne-Marie, «Entretien avec Nicole Brossard», *Études canadiennes/Canadian Studies*, no 16, 1984, pp. 67-71.

- «Dossier Nicole Brossard», *Hobo-Québec*, no 14-15, janvier 1974, pp. 12-22.
- DRAPEAU, Renée-Berthe, «La pensée/transparence (?), (Brossard)», *Féminins singuliers; pratiques d'écriture: Brossard, Théoret*, Montréal, Triptyque, 1986, pp. 83-104.
- DUPRÉ, Louise, «Du propre au figuré», préface à *l'Amèr ou le Chapitre effrité; théorie/fiction*, Montréal, l'Hexagone, «Typo théorie/fiction», 1988, pp. 7-13.
- DUPRÉ, Louise, «From experimentation to experience: Quebecois modernity in the feminine», *A Mazing space; writing canadian women writing*, édité par Shirley Neuman et Smaro Kamboureli, Edmonton, Longspoon Press, NeWest Press, 1986, pp. 355-360.
- DUPRÉ, Louise, *Stratégies du vertige; trois poètes: Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, les Éditions du remue-ménage, 1989, 265 p.
- DURANLEAU, Irène, «Le texte moderne et Nicole Brossard», *Études littéraires*, vol. 14, no 1, avril 1981, pp. 105-121.
- FISSETTE, Jean, «Écrire pour le plaisir», *Voix et images*, vol. V, no 1, automne 1979, pp. 197-201.
- FISSETTE, Jean, «L'Écrevisse et l'Impossible: gloses autour de deux textes de Nicole Brossard», *Voix et images*, vol. XI, no 1, automne 1985, pp. 63-75.
- FISSETTE, Jean, Michel van SCHENDEL, «Un livre à venir, rencontre avec Nicole Brossard», *Voix et images*, vol. III, no 1, septembre 1977, pp. 3-18.
- FORSYTH, Louise, «Beyond the myths and fictions of traditionalism and nationalism: the political in the work of Nicole Brossard», *Traditionalism, nationalism and feminism; women writers of Quebec*, édité par Paula Gilbert Lewis, Westport, Conn., London, Engl., Greenwood Press, «Contributions in women's studies, 53», 1985, pp. 157-172.

- FORSYTH, Louise, «Deconstructing formal space/ accelerating motion in the work of Nicole Brossard», *A mazing space; writing canadian women writing*, édité par Shirley Neuman et Smaro Kamboureli, Edmonton, Longspoon Press, NeWest Press, 1986, pp. 334-344.
- FORSYTH, Louise, «L'écriture au féminin: *l'Euguélienne* de Louky Bersianik, *l'Absent aigu* de Geneviève Amyot, *l'Amèr* de Nicole Brossard», *Journal of Canadian Fiction*, no 25-26, 1979, pp. 199-211.
- FORSYTH, Louise, «Nicole Brossard and the emergence of feminist literary theory in Quebec since 1970», *Gynocritiques; démarches féministes à l'écriture des canadiennes et québécoises*, préparé par Barbara Godard, Toronto, ECW Press, 1987, pp. 211-221.
- FORSYTH, Louise, «The Novels of Nicole Brossard: an active voice», *Room of one's own*, vol. 4, no 1-2, pp. 30-38.
- FORSYTH, Louise, «Préface», *Picture Theory; théorie/fiction*, Montréal, l'Hexagone, «Typo théorie/fiction», 1989, pp. 7-26.
- FORTIER, Frances, «*Sold-Out. Étreinte/illustration*, roman de Nicole Brossard», *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, vol. 5, 1970-1975, pp. 832-834.
- FRÉMONT, Gabrielle, «Des textes et des femmes», *Littérature québécoise; voix d'un peuple, voies d'une autonomie*, édité par Gilles Dorion et Marcel Voisin, Bruxelles, Édition de l'Université de Bruxelles, 1985, pp. 119-126.
- FRÉMONT, Gabrielle, «Le féminisme à la NBJ: un second souffle», *Voix et images*, vol. X, no 2, hiver 1985, pp. 133-137.
- GAUDET, Gérald, «Nicole Brossard, Toucher l'énergie», *Voix d'écrivains; entretiens*, Montréal, Québec/Amérique, 1985, pp. 214-223.
- GAUDET, Gérald, «La passion de la beauté, entretien avec Nicole Brossard», *Lettres québécoises*, no 57, printemps 1990,

- pp. 11-13.
- HAECK, Philippe, «Traces d'une écrivante», *la Table d'écriture. Poétique et modernité*, Montréal, VLB, 1984, pp. 163-170.
- LABERGE, Christian, «L'Amèr de Nicole Brossard: l'écriture du corps et le corps de l'écriture», *Protée*, vol. 11, no 2, été 1983, pp. 120-124.
- MELANÇON, Robert, «Prière d'insérer ou pourquoi Nicole Brossard est un grand écrivain?» *Liberté*, vol. 26, no 5, octobre 1984, pp. 98-103.
- MILOT, Louise, «Un livre, roman de Nicole Brossard», *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, vol. 5, 1970-1975, pp. 918-919.
- MILOT, Louise, «Nicole Brossard: une influence couteuse», *Modernité/Postmodernité du roman contemporain*, Actes du colloque international de Bruxelles (27-29 novembre 1985), responsables de la publication: Madeleine Frédéric et Jacques Allard, Montréal, UQAM, «Les cahiers du département d'études littéraires, 11», 1987, p. 77-86.
- MILOT, Louise, «Margaret Atwood et Nicole Brossard: la question de la représentation», *Voix et images*, vol. XI, no 1, automne 1985, pp. 56-62.
- MILOT, Louise, «Telle qu'en elle-même Nicole Brossard», *Lettres québécoises*, no 49, printemps 198, pp. 21-23.
- MOISAN, Clément, «Écriture et errance dans les poésies de Gaston Miron et Nicole Brossard», *Canadian review of comparative literature*, vol. 1, no 4, winter 1975, pp. 72-92.
- MOTEL, Angela Cozea, «Le Centre blanc et autres recueils de poésies de Nicole Brossard», *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, vol. 5, 1970-1975, p. 110-113.
- NEPVEU, Pierre, «BJ/NBJ, difficile modernité», *Voix et images*, vol. X, no 2, hiver 1985, pp. 159-165.

- NEPVEU, Pierre, «Nicole Brossard et France Théoret: la pensée/l'impensable», *Lettres québécoises*, hiver 1980-1981, pp. 24-28.
- NEPVEU, Pierre, «Ontologie et écologie», *Écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988, pp. 141-154.
- NEPVEU, Pierre, «Trois romans de Brossard, une histoire au présent», *Incidences IV*, no 2-3, mai-décembre 1980, pp. 129-138.
- NEPVEU, Pierre, «La voix inquiète», «Introduction», *À tout regard*, Montréal, NBJ/BQ, 1989, pp. 7-12.
- Poétesses québécoises: dossiers de presse*, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1986.
- ROSENFELD, Marthe, «The Development of a lesbian sensibility in the work of Jovette Marchessault and Nicole Brossard», *Traditionalism, nationalism and feminism; women writers of Quebec*, édité par Paula Gilbert Lewis, Westport, Conn., London, Engl., Greenwood Press, «Contributions in women's studies, 53», 1985, pp. 227-239.
- ROY, André, «La fiction vive: entretien avec Nicole Brossard sur sa prose», *Journal of Canadian Fiction*, no 25/26, pp. 31-40.
- ROY, Max, «French Kiss, prose de Nicole Brossard», *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, vol. 5, 1970-1975, pp. 354-356.
- ROYER, Jean, «Nicole Brossard: la tentation du roman», *Écrivains contemporains, Entretiens 3: 1980-1983*, Montréal, l'Hexagone, 1985, pp. 163-169.
- ROYER, Jean, «Nicole Brossard: la traversée des inédits», *Écrivains contemporains, Entretiens 2*, Montréal, l'Hexagone, p. 22-31.
- ROYER, Jean, «Situation de la poésie au Québec, 2 – La modernité

- est-elle théorique?», *le Devoir*, samedi 26 octobre 1985, p. 23.
- SABOURIN, Claude, «Les numéros «femmes» de la BJ/NBJ: pour une transformation des pratiques discursives», *Voix et images*, vol. X, no 2, hiver 1985, pp. 125-132.
- SAUCIER, Michèle, «*Mordre en sa chair et l'Écho bouge beau*, recueils de poésie de Nicole Brossard, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, vol. 4, 1960-1969, pp. 600-602.
- SMART, Patricia, «Revenue des utopies: Nicole Brossard devant l'histoire contemporaine», *Voix et images*, no 39, printemps 1988, pp. 496-499.
- SMART, Patricia, «Tout dépend de l'angle de la vision: par Nicole Brossard — *La Lettre aérienne*», *Voix et images*, no 32, hiver 1986, pp. 330-333.
- STRACHAN, Fiona, «*Un livre de Nicole Brossard: lecture fictive, lecture réelle*», mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1982.
- THÉRY, Chantal, «Féminisme: *la Lettre aérienne* de Nicole Brossard: minuit moins une ou l'imaginaire à la rescousse de la planète», *Lettres québécoises*, no 41, printemps 1986, pp. 74-76.
- «Traces, écriture de Nicole Brossard» *la Nouvelle Barre du jour*, no 118-119, novembre 1982.
- VOISARD, A. M., «*le Désert mauve*, 7e roman de Nicole Brossard, féministe radicale», *le Soleil*, samedi 14 novembre 1987, p. D-11.
- WEIR, Lorraine, «From picture to hologram: Nicole Brossard's grammar of utopia», *A mazing space; writing canadian women writing*, édité par Shirley Neuman et Smaro Kamboureli, Edmonton, Longspoon Press, NeWest Press, 1986, pp. 345-352.

Études théoriques

- BARTHES, Roland, *le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, «Points», 1973, 105 p.
- BERMAN, Antoine, «La traduction comme épreuve de l'Étranger», *Texte*, no 4, 1985, pp. 67-81.
- BOKOBZA, Serge, *Contribution à la titrologie romanesque: variations sur le titre «Le Rouge et le noir»*, Genève, Droz, «Collection Stendhalienne, 27», 1986, 151 p.
- BRISSET, Annie, «La traduction comme transformation para-doxale», *Texte*, no 4, 1985, p. 191-207.
- FLEURY, Pierre, Michel HENRY, «Holographie», *Encyclopedia Universalis*, Paris, Éditions Universitaires, 1984, vol. 9, pp. 437-441.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, «Poétique», 1972, 286 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, «Poétique», 1982, 472 p.
- HOEK, Léo, *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Paris, Mouton Éditeur, «Approaches to semiotics, 60», 1981, 368 p.
- KERKHOFF, Ada M. Vilar de, «Écho et Narcisse: réflexions et réfractions du rapport titre-texte sur l'espace de la traduction», *Texte*, no 4, 1985, pp. 127-135.
- LAFLECHE, Guy, *Mallarmé, grammaire générative des Contes indiens*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1975, 300 p.
- LÉARD, Jean-Marcel, «Du sémantique au sémiotique en littérature: la modernité romanesque au Québec», *Études littéraires*, avril 1981, pp. 17-60.
- RICARDOU, Jean, «La population des miroirs (Problèmes de la similitude à partir d'un texte(s) d'Alain Robbe-Grillet)», *Nouveaux Problèmes du roman*, Paris, Seuil, «Poétique»,

1978, pp. 140-178.

RICARDOU, Jean, «Le dispositif osirique (Problèmes de la segmentation: Osiris, ainsi que *les Corps conducteurs* et *Triptyque* de Claude Simon)», *Nouveaux Problèmes du roman*, Paris, Seuil, «Poétique», 1978, pp. 179-243.

TABLE DES MATIERES

Liminaire:.....	4
Chapitre 1.	
La partie et le tout: fragmentation et union.....	14
Fragmentation et autonomie.....	18
Unicité et dépendance.....	27
Le système des personnages.....	31
La partie et le tout.....	35
Chapitre 2.	
Le titre: le même et l'autre.....	38
<i>Le Désert mauve</i> et «Le désert mauve».....	41
«Le désert mauve» et «Mauve, l'horizon».....	45
Chapitre 3.	
La traduction: identité et altérité.....	49
La composante mimétique.....	55
1. La structure de l'histoire.....	56
2. La structure du récit.....	58
La composante transformationnelle.....	62
1. L'éclat du sens.....	64
2. Le changement d'angle de vision.....	77
3. La transvalorisation.....	85
4. La transmotation.....	87
Épilogue Domaine d'écriture: miroirs et mirages.....	94
Bibliographie.....	105

Lucie Hotte-Pilon
Entre la réalité et la fiction:
structure et fonctionnement du *Désert mauve*
de Nicole Brossard
M.A. Lettres françaises 1991

RÉSUMÉ

L'ensemble de la production littéraire, aujourd'hui, peut difficilement être classé sous une seule appellation. Les textes varient de l'un à l'autre: certains traitent l'anecdote d'une façon traditionnelle, d'autres, associés à la modernité, contestent à la fois la linéarité de la diégèse et l'organisation du langage. Au Québec, l'œuvre de Nicole Brossard est représentative de la modernité.

Or, dans cette œuvre moderne, *Le Désert mauve* apparaît comme un texte hybride. Il est moderne par sa facture, traditionnel dans son traitement de l'anecdote, «brossardien» par sa problématique. Il appelle donc une étude qui tienne compte de sa modernité, en analysant son organisation et son fonctionnement — sans pour autant négliger l'anecdote — pour y déceler l'inscription de l'ensemble du projet d'écriture de Nicole Brossard.

L'organisation paradoxale du roman qui se fait selon deux modes de structuration antithétique, l'union et la fragmentation, est l'objet du premier chapitre. L'union, fondée sur la ressemblance,

ramène tous les éléments à un même; la fragmentation, au contraire, les réduit inévitablement à l'altérité. En fait, les deux procédés articulent le problème de l'identité: s'agit-il d'un seul texte ou de plusieurs textes?

Dans le second chapitre, l'étude du titre pose elle aussi le problème de l'identité. D'une part, un seul et même titre, *Le Désert mauve*, est utilisé pour désigner à la fois le roman de Nicole Brossard et le texte fictif de Laure Angstelle. D'autre part, un seul et même texte, celui de Laure Angstelle, porte deux titres différents.

L'étude du titre débouche sur le problème de la traduction. Les ressemblances et les dissemblances intervenant entre la version de départ du texte de Laure Angstelle et la traduction qu'en a fait Maude Laures sont examinées dans le troisième chapitre.

En conclusion, la problématique de l'union et de la fragmentation telle qu'elle se présente aux niveaux de l'organisation d'ensemble du roman, du titre et de la traduction est reprise afin de répondre à la question qui fonde la thèse: Pourquoi un roman comprend-il à la fois un texte, sa traduction et les notes de la traductrice? Le retour sur l'ensemble de l'organisation et du fonctionnement du roman permet alors de rejoindre la théorie littéraire brossardienne.